ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ



ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΑΘΗΝΩΝ

ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ
Καθηγητής της Βυζαντινής Αρχαιολογίας
στο Πανεπιστήμιο Αθηνών

Οι φορητές εικόνες ως έργα τέχνης χριστιανικής πρωτοπαρουσιάστηκαν και καταξιώθηκαν στο Βυζάντιο, όπου και απέβησαν το απαράμιλλο «παλλάδιον» της Αυτοκρατορίας. Με την πολυτέλεια ή λιτότητα των υλικών, τη χρονοβόρο, ακριβολόγο, κάποτε και καινοτόμο τεχνική και το ευφρόσυνο, συχνά ποιητικό, ύφος τους αποτελούν το ιερότερο απεικασμα της βυζαντινής ζωγραφικής.
Συναιρώντας τη θρησκευτική ευλάβεια με την ευσεβή τέχνη αποτέλεσαν αναπόσπαστο στοιχείο της ιδιωτικής και δημόσιας ζωής των Βυζαντινών, που έπαιξε το ρόλο καταλύτη σε περιόδους πολιτικής κρίσης. Πομποί θείας χάριτος, αποδέκτες ικεσίας και παράκλησης, χορηγοί ηθικού σθένους, πνευματικής ανάτασης και ψυχικής σωτηρίας, λειτουργούν ως θαυματουργοί δίαυλοι επικοινωνίας των πιστών με τον υπερβατικό κόσμο του Θείου. Αυτές οι ιδιότητες των εικόνων συνετέλεσαν στην ιδιαίτερα μεγάλη εξάπλωσή τους, κυρίως από την εποχή των Μακεδόνων και έπειτα, καθώς περισσότερο παρά ποτέ καθαγιάζουν και κοσμούν εκκλησιαστικά τέμπλα, αυτοκρατορικά προσκυνητάρια και απλά ιδιωτικά εικονοστάσια, δοξολογούντες κήρυκες της πίστης του Χριστού σε όλο τον ορθόδοξο κόσμο.
Μια αντιπροσωπευτική επιλογή εικόνων υψηλού καλλιτεχνικού επιπέδου παρουσιάζονται στον τόμο αυτόν από τον καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών Παναγιώτη Βοκοτόπουλο. Η λαμπρή αυτή σταχυολόγηση καλύπτει ιστορικά και τεχνοτροπικά την πορεία της τέχνης των φορητών εικόνων από τον 6ο έως και τον 18ο αιώνα, πορεία την οποία παρακολουθεί και καταγράφει με πλούσια γνώση ο συγγραφέας στο εισαγωγικό του κείμενο. Το ιδιαίτερο καλλιτεχνικό ύφος κάθε εικόνας καθώς και η συμβολή της στην εξέλιξη της τέχνης αυτού του ζωγραφικού είδους προκύπτουν άμεσα από την τεχνική, τεχνοτροπική και εικονογραφική διαπραγμάτευσή της στο οικείο μέρος του βιβλίου.

Εικόνες εξωφύλλου
Εμπρός: Αρχάγγελος Μιχαήλ από Μεγάλη Δέηση, αρχές 13ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.
Πίσω: Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα, οι άγιοι Θεόδωρος ο Στρατηλάτης και Γεώργιος και άγγελοι (εγκαυστική εικόνα), β΄ μισό 6ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΑΘΗΝΩΝ Α.Ε. Ομήρου 11, 106 72 Αθήνα
Τηλ. 36.08.911-15, Fax 36.06.157

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

Καθηγητής της Βυζαντινής Αρχαιολογίας
στο Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΑΘΗΝΩΝ

Διεύθυνση εκδόσεως:
Γεώργιος Α. Χριστόπουλος, Ιωάννης Κ. Μπαστιάς

Διεύθυνση συντάξεως: Έφη Αλλαμανή
Καλλιτεχνική διεύθυνση: Αγγέλα Σίμου
Καλλιτεχνική επιμέλεια: Σπύρος Καραχρήστος
Επιμέλεια κειμένων: Θέτις Ξανθάκη
Έρευνα εικονογραφήσεως: Λίνα Ανδριανάκη, Εύη Ατζέμη
Γραμματεία συντάξεως: Ελένη Ξυπολίτου, Ρεγγίνα Γερουλάνου
Φωτοστοιχειοθεσία: Φ. Παναγόπουλος και Σία Ο.Ε.
Αναπαραγωγή φωτογραφιών: Colour Unit Ltd.

Υπεύθυνος παραγωγής: Αιμιλιανός Μπαστιάς
Εκτύπωση και βιβλιοδεσία: Εκδοτική Ελλάδος Α.Ε.

ISBN 960-213-298-1

11, Omirou St., Athens 106 72
Printed and bound in Greece

Της Λίας

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΕΚΔΟΤΗ 8

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 13

ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ 15

ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ 16

Εικόνες για την ιδιωτική λατρεία. Πολύπτυχα 16

Εικόνες σε προσκυνητάρια ή ανηρτημένες στους τοίχους ναών 17

Εικόνες τέμπλου 17

Αμφιπρόσωπες εικόνες 19

Ανάγλυφες εικόνες 19

Εικόνες-λειψανοθήκες 20

Ψηφιδωτές εικόνες 20

ΜΕΤΑΛΛΙΚΕΣ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ 21

ΖΩΓΡΑΦΟΙ - ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ - ΑΦΙΕΡΩΤΕΣ 21

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 24

ΔΙΑΔΟΣΗ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ. ΣΥΛΛΟΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ 27

ΕΙΚΟΝΕΣ 29

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ 191

Βιβλιογραφία 231

Ευρετήριο ονομάτων 234

Εικονογραφικό ευρετήριο 235

Προέλευση διαφανειών 237

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στην εποχή μας, που σημαδεύεται σκληρά από οδυνηρές αμφισβητήσεις και ανακατατάξεις, η ανάγκη να προβληθούν όσες αξίες και ιδεώδη παραμένουν αλώβητες και διαχρονικές αποτελεί χρέος και επιταγή ήθους, ώστε ο πνευματικά χειμαζόμενος σύγχρονος άνθρωπος να χειραγωγηθεί αποτελεσματικά στην πορεία του προς την ιδεατή Ιθάκη.

Η ελληνική τέχνη, συνύπαρξη γόνιμη μύθου και λόγου, σύζευξη άρτια ιδέας και πράξης, έκφανση πανηγυρική και δοξολογία του ανθρώπου και των έργων του αναδεικνύεται, με τη συνέχεια, τη συνοχή, την αφομοιωτική ικανότητα και τη διαχρονική της αλκή στη μακραίωνη εξελικτική της πορεία, ως πηγή ζωοδόχος της πνευματικής μας υπόστασης και καθοριστική συντεταγμένη του ηθικού μας προορισμού.

Η Εκδοτική Αθηνών είχε προ πολλού επισημάνει την έλλειψη ενός άρτιου έργου, μέσου γνωριμίας και εμπέδωσης της πολύτροπης και ποικιλόμορφης εικαστικής δημιουργίας στον ελληνικό χώρο, από τη νεολιθική έως και τη σύγχρονη εποχή. Γι' αυτό θεώρησε ότι η έκδοση μιας σειράς εικονιστικά πλούσιων και επιστημονικά τεκμηριωμένων τόμων με θέμα την ελληνική τέχνη στο σύνολό της αποτελεί, ιδιαίτερα σήμερα, επιτακτικό αίτημα των καιρών για τον τόπο μας: τόσο για την αυτογνωσία και τη σφυρηλάτηση της πολιτισμικής μας ταυτότητας όσο και για την προβολή των πεπραγμένων της φυλής των Ελλήνων και τη συνακόλουθη εθνική μας καταξίωση, και με τον τρόπο αυτό, στην Ενωμένη Ευρώπη αλλά και διεθνώς. Συμμέτοχοι αυτού του προβληματισμού, τρεις κορυφαίοι Έλληνες επιστήμονες, ο αείμνηστος Μανόλης Ανδρόνικος και οι ακαδημαϊκοί Μανόλης Χατζηδάκης και Χρύσανθος Χρήστου, συνέβαλαν αποτελεσματικά στο σχεδιασμό αυτού του επίπονου, χρονοβόρου και πολυδάπανου εγχειρήματος. Διότι όχι μόνο επέλεξαν τις μορφές της ελληνικής τέχνης που θα παρουσιαστούν σε κάθε τόμο και καθόρισαν τη δομή του, αλλά και ανέθεσαν τη συγγραφή των κειμένων τους σε ειδικούς, καταξιωμένους επιστήμονες.

Με βάση το γενικό σχεδιασμό της σειράς, που θα περιλαμβάνει αρχικά δεκαπέντε τόμους, η τέχνη των προϊστορικών χρόνων παρουσιάζεται σε ένα ενιαίο, συλλογικό τόμο, την Αυγή της Ελληνικής Τέχνης –Πρώιμη, Κυκλαδική, Μινωική και Μυκηναϊκή τέχνη–, η τέχνη της Αρχαιότητας σε πέντε τόμους (Αρχαία Αγγεία, Αρχαία Γλυπτά, Χρυσά Κοσμήματα, Αργυρά και Χάλκινα Έργα Τέχνης, Αρχαία Νομίσματα), η τέχνη του Βυζαντίου σε τέσσερις τόμους (Βυζαντινά Ψηφιδωτά, Βυζαντινές Τοιχογραφίες, Βυζαντινές Εικόνες, Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων) και η τέχνη του Νεότερου Ελληνισμού σε πέντε τόμους (Λαϊκή Τέχνη, Νεοελληνική Χαρακτική, Νεοελληνική Γλυπτική, Ζωγραφική 19ου αιώνα και Ζωγραφική 20ού αιώνα). Κάθε τόμος έχει τριμερή δομή, κοινή σε όλους. Το πρώτο μέρος περιλαμβάνει ένα εισαγωγικό συνθετικό κείμενο που παρακολουθεί την εξελικτική διαδρομή της τέχνης, στην

οποία αναφέρεται ο τόμος, κυρίως ως προς την τεχνοτροπία της. Ακολουθεί, στο δεύτερο μέρος, η αρτιότερη δυνατή απεικόνιση των πιο λαμπρών και αντιπροσωπευτικών της συγκεκριμένης τέχνης έργων, που φωτογραφήθηκαν επιτόπου σε μνημεία, μουσεία, πινακοθήκες, δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές της Ελλάδας και του εξωτερικού. Η ενότητα αυτή, συνεχής και αυτάρκης, χωρίς παρεμβολές κειμένου, παρέχει άμεσα στον αναγνώστη τη δυνατότητα να προσεγγίσει καθένα αλλά και στο σύνολό τους τα εικονιζόμενα έργα, οπτικά και νοητικά απερίσπαστος. Διότι τα έργα τέχνης, πέρα από την προφανή τους εξάρτηση από το ιστορικο-κοινωνικό πλαίσιο της εποχής τους και την προσωπικότητα του δημιουργού τους, λειτουργούν και ως «ιδίω δικαίω» οντότητες με εγγενή, αυθύπαρκτη αξία. Το τρίτο μέρος απαρτίζεται από μεστές, ευσύνοπτες διαπραγματεύσεις των έργων, στις οποίες εμπεριέχονται αισθητική ανάλυση και αξιολόγηση, σχετικές ιστορικές πληροφορίες, βιογραφικά στοιχεία του δημιουργού τους ή σύντομες παρουσιάσεις των μνημείων που τα έργα κοσμούν καθώς και βιβλιογραφικές σημειώσεις. Τέλος, γενική βιβλιογραφία, διαγράμματα και ευρετήρια εμπλουτίζουν τον κάθε τόμο.

Η πρόκληση και επομένως η ευθύνη για την υλοποίηση αυτού του ευγενικού και φιλόδοξου εγχειρήματος είναι αδιαμφισβήτητα πολύ μεγάλη. Όμως η Εκδοτική Αθηνών έχει και στο παρελθόν πρόθυμα αποδεχθεί ανάλογες προκλήσεις και σεμνύνεται για την υψηλή ποιότητα των αντίστοιχων εκδόσεών της, η οποία έχει εξάλλου αναγνωρισθεί και επιβραβευθεί στον τόπο μας αλλά και διεθνώς. Έτσι και τώρα κατέβαλε κάθε δυνατή προσπάθεια, ώστε να ανταποκριθεί με τη γνωστή συνέπεια και υπευθυνότητα που την χαρακτηρίζει στην παρουσίαση και προβολή του πολιτισμικού μας θησαυρού όχι μόνο στους φυσικούς κληρονόμους και νομείς του, αλλά και σε ολόκληρο τον κόσμο, με τις ξενόγλωσσες εκδόσεις του μνημειώδους αυτού έργου, πιστεύοντας ότι:

...από το μόχθο της ελπίδας νέα γη ετοιμάζεται
Για να βαδίσει εκεί με αετούς και λάβαρα
Ένα πρωί γεμάτο ιριδισμούς,
Η φυλή που ζωντανεύει τα όνειρα
Η φυλή που τραγουδάει στην αγκαλιά του ήλιου...

(Οδυσσέας Ελύτης, Προσανατολισμοί)

Ο Εκδότης
ΓΕΩΡΓΙΟΣ Α. ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η αρχαία ελληνική λέξη *εικών* σημαίνει κατά το Λεξικό των Liddell-Scott - Κωνσταντινίδη «ομοίωμα, εικών (εζωγραφημένη), ή άγαλμα, ανδριάς», και κατά το *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης* του Δ. Δημητράκου «την διά των διακοσμητικών τεχνών, ιδίως δε της ζωγραφικής ή γλυπτικής αποτύπωσιν μορφών ή πραγμάτων». Κατά τον Μεσαίωνα, ωστόσο, η λέξη απέκτησε την ειδική σημασία της απεικονίσεως ιερών προσώπων ή σκηνών. Οι εικόνες, με την στενότερη αυτή έννοια, παίζουν στην Ορθόδοξη Εκκλησία σημαντικό ρόλο στην δημόσια και την ιδιωτική λατρεία. Η χρήση τους ήταν και είναι περιορισμένη και η σημασία τους πολύ μικρότερη στην Δυτική και τις Προχαλκηδόνιες Εκκλησίες (κοπτική, αρμενική, συριακή), ενώ οι διαμαρτυρόμενοι τις απορρίπτουν.

Η ύπαρξη εικόνων μαρτυρείται ήδη από τις αρχές του 4ου αιώνα, και οι καταβολές τους ανάγονται σε συνήθειες των πρώτων μεταχριστιανικών αιώνων. Προσωπογραφίες των Ρωμαίων αυτοκρατόρων και της οικογενείας τους ήταν σε χρήση στην αυτοκρατορική λατρεία. Παραστάσεις θεών σε ξύλινους πίνακες εχρησιμοποιούντο από τους ειδωλολάτρες, και κυρίως από τις δημοφιλείς την εποχή εκείνη μυστηριακές θρησκείες, όπως στην λατρεία της Ίσιδος. Άμεση τέλος σχέση με τις απεικονίσεις ιερών προσώπων στις πρώιμες εικόνες έχουν οι νεκρικές προσωπογραφίες που ετοποθετούντο στις μούμιες, στην θέση του προσώπου των νεκρών, και έπαιζαν σημαντικό ρόλο στην λατρεία τους.

Κατά τους πρώτους αιώνες μετά την επικράτηση του Χριστιανισμού δεν υπήρχε ενιαία αντιμετώπιση των ιερών εικόνων και γενικότερα της δυνατότητος και του επιτρεπτού της απεικονίσεως του θείου. Οι περισσότεροι πατέρες της Εκκλησίας –ανάμεσά τους ο Μέγας Βασίλειος, ο άγιος Αθανάσιος και ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος– ήταν ένθερμοι υποστηρικτές των εικόνων. Άλλοι, ωστόσο, τις θεωρούσαν κατάλοιπα της ειδωλολατρείας και τις αντιμετώπιζαν με δισταγμό. Ας μην ξεχνάμε και την δεύτερη εντολή του Δεκαλόγου: «Οὐ ποιήσεις σεαυτῷ εἴδωλον οὐδέ παντός ὁμοίωμα». Γνωστοί ιεράρχες, όπως ο Καισαρείας Ευσέβιος και ο Σαλαμίνος Επιφάνιος, ήταν πολέμιοι των εικόνων, και η χρήση τους καταδικάσθηκε από τοπική σύνοδο στην Ισπανία τον 4ο αιώνα. Οι ιδέες αυτές είχαν διαδοθεί κυρίως στις ανατολικές επαρχίες της αυτοκρατορίας· και στην Κωνσταντινούπολη όμως δεν έπαυσε να λανθάνει αντίδραση κατά των εικόνων, ιδίως μεταξύ των μορφωμένων τάξεων και του ανωτέρου κλήρου. Η λατρεία των εικόνων κερδίζει έδαφος τον 6ο και 7ο αιώνα, συγχρόνως όμως αυξάνει και η εναντίον τους αντίδραση, που κορυφώθηκε με τα διατάγματα κατά των εικόνων του αυτοκράτορος Λέοντος Γ´ του Ισαύρου (726), με την καταστροφή παραστάσεων θρησκευτικού περιεχομένου που ακολούθησε –όχι μόνο φορητών αλλά και εντοιχίων– και με τους διωγμούς των εικονολατρών.

Το 754 συγκαλείται σύνοδος στην Ιέρεια του Βοσπόρου, που διατυπώνει την εικονοκλαστική θεωρία και προσάπτει στους εικονολάτρες, ότι διχάζουν την θεία φύση και κλίνουν είτε στον νεστοριανισμό, αν πιστεύουν ότι μόνη η ανθρώπινη φύση του Χριστού παριστάνεται, είτε στον μονοφυσιτισμό, αν νομίζουν ότι απεικονίζονται συγχρόνως η θεία και η ανθρώπινη φύση, οπότε συγχέουν τις δύο διάφορες φύσεις του Κυρίου. Ο σημαντικότερος θεωρητικός της αντιθέτου παρατάξεως ήταν ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός (π. 675-741), Σύρος, που εμόνασε τα τελευταία χρόνια της ζωής του στην Λαύρα του Αγίου Σάββα κοντά στα Ιεροσόλυμα. Προσάπτει στους εικονοκλάστες ότι, όπως και οι μονοφυσίτες, αδυνατούν να εννοήσουν το

μυστήριο των δύο φύσεων του Χριστού, υποστηρίζει ότι οι εικόνες διευκολύνουν την κατανόηση του θείου, επισημαίνει τον διδακτικό χαρακτήρα τους και τονίζει, ότι δεν προσκυνούμε την ύλη των εικόνων, τα υλικά από τα οποία είναι κατασκευασμένες, αλλά τα πρόσωπα που εικονίζουν.

Το 787 η αυτοκράτειρα Ειρήνη η Αθηναία συνεκάλεσε στην Νίκαια την Ζ΄ Οικουμενική Σύνοδο, που ανεστήλωσε τις εικόνες, για τις οποίες ώρισε, ότι πρέπει να απονέμεται ασπασμός και τιμητική προσκύνησις, και όχι αληθινή λατρεία, «ἥ πρέπει μόνῃ τῇ θείᾳ φύσει». Η αντίδραση όμως κατά των εικόνων δεν έπαυσε να υποβόσκει, και το 815 ο αυτοκράτωρ Λέων Ε΄ ο Αρμένιος, πολέμιος των εικόνων, συγκαλεί στην Αγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως σύνοδο, που κατηγόρησε την αυτοκράτειρα Ειρήνη «ἐπί γυναικείᾳ ἀφελότητι, ἐπειδή τόν ἀκατάληπτον Υἱόν καί Λόγον τοῦ Θεοῦ κατά τήν σάρκωσιν δι' ἀτίμου ὕλης ζωγραφεῖν ἐδογμάτισεν», επανέφερε τις αποφάσεις της συνόδου της Ιερείας και ώρισε να είναι «ἀπόβλητος καί ἀλλοτρία καί ἐβδελυγμένη ἐκ τῆς Χριστιανῶν ἐκκλησίας πᾶσα εἰκών ἐκ παντοίας ὕλης καί χρωματουργικῆς τῶν ζωγράφων κακοτεχνίας».

Η δεύτερη και οριστική αναστήλωση των εικόνων πραγματοποιήθηκε κάτω από συνθήκες ανάλογες με της πρώτης. Το 843, ένα χρόνο μετά τον θάνατο του εικονομάχου αυτοκράτορος Θεοφίλου, η χήρα του Θεοδώρα συγκαλεί σύνοδο, που θεσπίζει την αναστήλωση των εικόνων. Η επέτειος αυτή εορτάζεται κάθε χρόνο την πρώτη Κυριακή των Νηστειών, την λεγομένη Κυριακή της Ορθοδοξίας.

Η αντίδραση κατά των εικόνων έσβησε σιγά-σιγά, και άρχισαν να χρησιμοποιούνται όλο και περισσότερο στην λατρεία. Οι φορητές εικόνες ήταν φτιαγμένες από διάφορα υλικά, ιδίως πριν από την φραγκική κατάκτηση του 1204. Υπήρχαν ανάγλυφες εικόνες, εικόνες σκαλισμένες σε μάρμαρο, στεατίτη και άλλους λίθους –χρωματισμένους ή όχι–, εικόνες από ελεφαντοστό, μαρμάρινες πλάκες όπου οι παραστάσεις σχηματίζονται με ένθετα κομμάτια χρωματιστού μαρμάρου, χυμευτές και μεταλλικές εικόνες ή συνδυασμός των δύο, εικόνες υφασμένες ή κεντητές.

Από την παλαιοχριστιανική ήδη περίοδο απαντούν επίσης τοιχογραφίες ή εντοίχια ψηφιδωτά που παρουσιάζουν μία αυτοτέλεια και έχουν λατρευτικό και όχι απλώς αφηγηματικό χαρακτήρα, όπως στον Άγιο Δημήτριο της Θεσσαλονίκης ή στην κατακόμβη της Κομοδίλλης στην Ρώμη. Όταν είναι ζωγραφισμένες στο μέτωπο των τοίχων που χωρίζουν το ιερό από την πρόθεση και το διακονικό, αποτελούν ένα ενιαίο σύνολο με τις φορητές εικόνες του τέμπλου και περιβάλλονται συχνά από ανάγλυφο πλαίσιο. Οι εντοίχιες αυτές παραστάσεις, που μαρτυρούνται από τον 10ο αιώνα, παίζουν ακριβώς τον ίδιο ρόλο με τις εικόνες που είναι ανηρτημένες στον τοίχο ενός ναού, ή κοσμούν το τέμπλο του. Οι πρώτες απαντούν ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο.

Θα περιορισθούμε εδώ στην εξέταση των φορητών εικόνων που είναι ζωγραφισμένες σε ξύλο, είτε με χρώματα, είτε με ψηφίδες. Λίγες σχετικά έχουν σωθεί από τους αιώνες που ακολούθησαν την Εικονομαχία, αλλά η όλο και πιο εκτεταμένη χρήση τους αντικατοπτρίζεται σε καταλόγους εικόνων, που περιέχονται σε τυπικά μονών ή απογραφές σκευοφυλακίων, και στην απεικόνισή τους σε μικρογραφίες χειρογράφων και τοιχογραφίες.

Ανάλογα με το θέμα τους, οι εικόνες θα μπορούσαν να διαιρεθούν σε δύο μεγάλες κατηγορίες: αυτές που εικονίζουν σκηνές από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, τα απόκρυφα ευαγγέλια και τους βίους των αγίων, και εκείνες που παριστάνουν ιερά πρόσωπα. Οι εικόνες της πρώτης κατηγορίας έχουν διδακτικό χαρακτήρα. Οι εικόνες με παραστάσεις ιερών προσώπων, των οποίων είδαμε πιο πάνω τις καταβολές, διαιωνίζουν την μορφή του Κυρίου, της Θεοτόκου και των αγίων της πίστεως, και υποτίθεται ότι αποδίδουν πιστά τα χαρακτηριστικά τους. Μία εικόνα είναι απαραίτητο να αποδίδει τα καθιερωμένα χαρακτηριστικά ενός ιερού προσώπου, ώστε να μπορεί η χάρη του να μεταβιβάζεται στον πιστό. Στην ορθόδοξη τέχνη δεν είναι ανεκτές οι παρεκκλίσεις που παρατηρούνται στην τέχνη της Δύσεως· γι' αυτό και ο Γρηγόριος Μελισσηνός, που είχε μετάσχει το 1438-1439 στην Σύνοδο της Φλωρεντίας, έγραφε, ότι δεν σεβόταν τις εικόνες των αγίων στις λατινικές εκκλησίες, διότι δεν ανεγνώριζε τα εικονιζόμενα πρόσωπα.

Πολλές εικόνες, ιδίως της Θεοτόκου, έχαιραν ιδιαίτερης τιμής και ήταν γνωστές με επίθετα γραμμένα επάνω τους ή στην επένδυσή τους. Τα επίθετα αυτά επαναλαμβάνονται στα πολυάριθμα, περισσότε-

ρο ή λιγότερο πιστά, αντίγραφα των τιμημένων αυτών πρωτοτύπων. Για μερικές πιστευόταν, ότι ήταν αχειροποίητες, δηλαδή ότι δεν ήταν έργα ανθρώπων, αλλά είχαν υπερφυσική προέλευση, ενώ μερικές θεωρούνταν έργα του ευαγγελιστού Λουκά, που, κατά την παράδοση, ήταν και ζωγράφος. Πολύτιμοι κεντητοί πέπλοι, που οι πηγές ονομάζουν και «ἐγχείρια», εκάλυπταν συχνά τις εικόνες που έχαιραν ιδιαίτερης τιμής, ενώ άλλα κεντημένα υφάσματα, οι ποδέες, σκέπαζαν το έπιπλο στο οποίο ήταν τοποθετημένες (εικ. 141, 158). Από τις σημαντικότερες τελετές στις μεγάλες πόλεις ήταν οι καθιερωμένες λιτανείες θαυματουργών εικόνων, όπως της Θεοτόκου Οδηγητρίας, που λιτανευόταν κάθε Τρίτη στην Κωνσταντινούπολη, ή της Θεοτόκου Καταφυγής στην Θεσσαλονίκη. Στους θριάμβους πολλών αυτοκρατόρων προηγείτο πάνω σε άρμα η εικόνα της Θεομήτορος «ὡς πολιούχου», και *ακολουθούσε ο αυτοκράτωρ έφιππος ή και πεζός*, όπως ο Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος, όταν ανακατέλαβε την Κωνσταντινούπολη από τους Λατίνους το 1261. Κατά τις πολιορκίες της Βασιλεύουσας η εικόνα της Θεοτόκου λιτανευόταν πάνω στα τείχη.

Πολλές εικόνες ήταν στολισμένες με επενδύσεις από ασήμι ή και χρυσάφι και από σμάλτο, και με πολύτιμους λίθους (εικ. 90). Ο αριθμός τέτοιων εικόνων που διατηρούνται μέχρι σήμερα είναι ασήμαντος, εν συγκρίσει προς το πλήθος που περιγράφουν μεσαιωνικές γραπτές πηγές.

Οι περισσότερες από τις πρώιμες εικόνες έχουν γαλάζιο βάθος, και πολύ σπάνια κόκκινο, πρασινωπό ή χρυσό. Από τον 10ο όμως αιώνα και μετά επικρατεί ο χρυσός κάμπος, που τους προσδίδει υπερβατικό χαρακτήρα. Συμβαίνει δηλαδή κάτι ανάλογο με το φαινόμενο που παρατηρείται στα παλαιοχριστιανικά εντοίχια ψηφιδωτά, όπου ο βαθυγάλαζος κάμπος αντικαθίσταται σταδιακά από τον χρυσό. Συναντώνται πάντως και αργότερα εικόνες με ασημένιο ή χρωματιστό βάθος –κόκκινο, βαθυκύανο, πράσινο ή χρώματος ώχρας–, που μιμείται με ευτελέστερα υλικά το χρυσό (εικ. 30, 31, 54, 98, 101, 102, 140, 146).

Μέχρι την παλαιολόγειο περίοδο οι Βυζαντινοί αντιμετώπιζαν τις εικόνες αποκλειστικά ως μέσα διδασκαλίας και αντικείμενα λατρείας· από τον 14ο όμως αιώνα εμφανίζονται επιγράμματα για εικόνες –όπως και για άλλα καλλιτεχνήματα– και περιγραφές και αισθητικές αναλύσεις τους, που θυμίζουν τις *Εικόνες* του Φιλοστράτου. Οι λόγιοι λοιπόν της εποχής τις βλέπουν πια σαν έργα τέχνης. Ήδη τον 11ο αιώνα ο Μιχαήλ Ψελλός μάζευε εικόνες από εκκλησίες, η συστηματική όμως συλλογή τους αρχίζει μόνο κατά την περίοδο της Αναγεννήσεως στις ενετοκρατούμενες περιοχές, παράλληλα με την συλλογή γλυπτών και ιταλικών ή φλαμανδικών πινάκων, όπως μαρτυρούν κρητικά έγγραφα του όψιμου 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα.

Το γεγονός ότι οι εικόνες ήταν χρηστικά αντικείμενα της λατρείας εξηγεί γιατί, όταν παρουσίαζαν σοβαρές φθορές και δεν διακρινόταν πια εύκολα η παράστασή τους, τις επιζωγράφιζαν ή τις αντικαθιστούσαν με καινούργιες.

ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Τρεις είναι οι κυριότερες τεχνικές με τις οποίες ζωγραφίζονται οι εικόνες: η εγκαυστική, η τέμπερα και το ψηφιδωτό.

Οι εικόνες κατασκευάζονται από ξύλα διαφόρων ειδών: κυπαρίσσι, καρυδιά, πεύκο και άλλα. Όταν είναι σχετικά μεγάλων διαστάσεων, δύο ή περισσότερες κάθετες σανίδες ενώνονται με δύο οριζόντια ξύλα, τα τρέσσα. Πολύ συχνά οι εικόνες έχουν λοξότμητο πλαίσιο, σκαλισμένο στο ίδιο το ξύλο ή καρφωμένο, που αποτελεί αναπόσπαστο μέρος τους και στο οποίο πολλές φορές επεκτείνεται ο διάκοσμος.

Οι εγκαυστικές εικόνες είναι οι μόνες που διατηρούν τα χρώματά τους λαμπερά και ανεξίτηλα από τον χρόνο (εικ. 1-4). Το χρώμα ανακατεύεται με κερί και ρητίνη και ζωγραφίζεται κατ' ευθείαν στο ξύλο ή πάνω σε στρώμα γύψου. Το στρώμα της ζωγραφικής είναι αρκετά παχύ, μέχρι ένα χιλιοστό, τα ίχνη του πινέλλου είναι εμφανή, και η ζωγραφική θυμίζει ελαιογραφία. Η εγκαυστική ή κηρόχυτη τεχνική εγκατελείφθη περί τον 8ο αιώνα. Όλες σχεδόν οι σωζόμενες εγκαυστικές εικόνες βρίσκονται στην Μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά ή προέρχονται από εκεί.

Η πιο διαδεδομένη τεχνική είναι η ωογραφία ή τέμπερα, όπου το χρώμα διαλύεται σε κρόκο αυγού και ξύδι, που εμποδίζει την ανάπτυξη μούχλας. Συνήθως η παράσταση ζωγραφίζεται σε προετοιμασία από

γύψο, που απλώνεται πάνω σε πανί· υπάρχουν όμως και εικόνες όπου λείπει το πανί, ή δεν υπάρχει διόλου προετοιμασία. Ο ζωγράφος χαράζει πρώτα την σύνθεση πάνω στην προετοιμασία (αρ. 73), ή την σχεδιάζει με αραιό χρώμα αυγού. Γίνεται μετά, στις εικόνες που έχουν χρυσό κάμπο, το χρύσωμα με φύλλα χρυσού, που κολλούν στην προετοιμασία με το αμπόλι (bolo), μία ειδική κόλλα κόκκινου συνήθως χρώματος. Ακολουθεί ο προπλασμός, ένα στρώμα καστανωπού συνήθως χρώματος, πάνω στο οποίο θα απλωθούν πιο ανοικτά και πιο σκούρα χρώματα. Η ζωγραφική επιφάνεια καλύπτεται στο τέλος με βερνίκι, που προστατεύει το χρώμα και συγχρόνως του δίνει στιλπνότητα και ζωντάνια. Από τον 16ο αιώνα και μετά μερικοί ζωγράφοι συνδυάζουν την ωογραφία με την ελαιογραφία η μεικτή αυτή τεχνική λέγεται λαδοτέμπερα. Όλα τα στάδια της ζωγραφικής εικόνων με την τεχνική της τέμπερας περιγράφονται λεπτομερώς στην πολύτιμη *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* του Διονυσίου του εκ Φουρνά, που γράφηκε γύρω στο 1730, αλλά βασίζεται σε αρχαιότερα κείμενα.

Στις φορητές ψηφιδωτές εικόνες οι ψηφίδες πακτώνονται σε υπόστρωμα ρητινώδους ουσίας (κηρομαστίχης), που είναι απλωμένο πάνω στο ξύλο.

Οι Βυζαντινοί ζωγράφοι θα χρησιμοποιούσαν ασφαλώς στην εργασία τους τετράδια σχεδίων, όπως και οι συνάδελφοί τους της Δύσεως, δεν έχει όμως σωθεί κανένα. Σώζονται, τουναντίον, μερικές χιλιάδες ανθιβόλων της μεταβυζαντινής περιόδου, δηλαδή σχεδίων πάνω σε φύλλα χαρτιού, όπου τρυπούσαν τις γραμμές του σχεδίου. Τοποθετούσαν το φύλλο πάνω στην προετοιμασία της εικόνας, έριχναν από πάνω καρβουνόσκονη, κι αυτή περνούσε από τις τρύπες και διαγραφόταν έτσι το σχέδιο, το οποίο στην συνέχεια χάραζαν ή χρωμάτιζαν με αραιό χρώμα.

ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνες για την ιδιωτική λατρεία. Πολύπτυχα

Οι εικόνες φαίνεται ότι χρησιμοποιήθηκαν αρχικά στην ιδιωτική λατρεία. Οι εικόνες αυτές είναι συνήθως μικρού σχετικά μεγέθους. Μερικές έχουν πολύ μικρές διαστάσεις, όπως πολλές ψηφιδωτές εικόνες (εικ. 86-91). Τα θέματά τους είναι ποικίλα: μεμονωμένες μορφές, ευαγγελικές σκηνές ή σκηνές του αγιολογικού κύκλου. Μερικές φορές εικονίζονται πολλές σκηνές μαζί (εικ. 94), ή το κεντρικό θέμα περιβάλλεται από μετάλλια αγίων (εικ. 14, 29).

Δεν υπάρχουν σαφή όρια μεταξύ εικόνων προορισμένων για την ιδιωτική ή την δημόσια λατρεία, ιδίως στην περίπτωση κάπως μεγαλυτέρων εικόνων. Για ορισμένες εικόνες είναι γνωστό, ότι είχαν διαδοχικά και τις δύο χρήσεις.

Εκτός από τις ορθογώνιες ή, σπανιότατα, κυκλικές εικόνες, πολύ συνηθισμένες παλαιότερα ήταν οι πτυσσόμενες εικόνες ή «σφαλιστάρια», όπως τις αποκαλούν πηγές της Ενετοκρατίας, όπου η εσωτερική επιφάνεια ήταν προστατευμένη, και που μπορούσαν εύκολα να μεταφέρονται χωρίς τον κίνδυνο ζημίας.

Τα δίπτυχα εχρησιμοποιούντο στην αρχαιότητα για να γράφουν με ακίδα πάνω σε λεπτό στρώμα κεριού, απλωμένου στις εσωτερικές επιφάνειες. Δίπτυχες εικόνες, που κατάγονται από τα αρχαία δίπτυχα, μαρτυρούνται από την παλαιοχριστιανική ήδη περίοδο, τα σωζόμενα όμως παραδείγματα δεν είναι ζωγραφιστά αλλά σκαλισμένα σε ελεφαντοστό. Από τα κοινότερα εικονογραφικά θέματα των ζωγραφιστών διπτύχων είναι η Παναγία στο αριστερό φύλλο, γυρισμένη προς τον Χριστό, που παριστάνεται μετωπικός στο δεξί (εικ. 123-124). Ο άγιος Στέφανος ο Νέος, που μαρτύρησε κατά την Εικονομαχία, εικονίζεται συνήθως κρατώντας τέτοιο δίπτυχο.

Η συνηθέστερη μορφή πολυπτύχου είναι το τρίπτυχο, γνωστό ήδη από την αρχαιότητα. Στην Μονή του Σινά έχουν σωθεί πολλά φύλλα τριπτύχων, που ανάγονται στην πρώτη χιλιετία, μερικά στον 6ο-7ο αιώνα. Στα βυζαντινά τρίπτυχα τα πλάγια φύλλα έχουν περίπου το μισό πλάτος από το κεντρικό, και συχνά η απόληξή τους έχει σχήμα τετάρτου κύκλου (εικ. 115). Κατά την μεταβυζαντινή περίοδο, τουναντίον, τα πλάγια φύλλα είναι περίπου ισοπλατή προς το κεντρικό και κλείνοντας καλύπτουν το ένα το άλλο. Τα τρίπτυχα σπανίζουν μετά τις αρχές του 17ου αιώνα.

Κατά την μέση βυζαντινή περίοδο απαντούν σπανιότατα και τετράπτυχα, καθώς και εξάπτυχα. Στην Μονή του Σινά σώζονται τετράπτυχα με ευαγγελικές σκηνές κατανεμημένες ανά τρεις ή τέσσερις σε κάθε

φύλλο (εικ. 41-42, 105-108), και ένα εξάπτυχο με ευαγγελικές σκηνές, επιλογή των αγίων ολοκλήρου του έτους και την Δευτέρα Παρουσία. Οι σεβαστές διαστάσεις των πολυπτύχων αυτών είναι μία ένδειξη ότι εχρησιμοποιούντο στην δημόσια λατρεία.

Εικόνες σε προσκυνητάρια ή ανηρτημένες στους τοίχους ναών

Οι αρχαιότερες μεγάλων διαστάσεων εικόνες που έχουν σωθεί –στο Σινά και στην Ρώμη– προορίζονταν προφανώς για να αναρτηθούν στους τοίχους, ή να τοποθετηθούν στα προσκυνητάρια εκκλησιών. Βυζαντινές πηγές μνημονεύουν εικόνες σε διάφορα μέρη του ιερού, του κυρίως ναού και του νάρθηκα. Στην Αγία Σοφία της Κωνσταντινουπόλεως, για παράδειγμα, τον 14ο αιώνα, ο πατριάρχης, κατευθυνόμενος εν πομπή προς το ιερό, σταματούσε για να προσκυνήσει τις εικόνες που ευρίσκοντο πίσω από τον άμβωνα. Καντήλια και λαμπάδες έκαιαν μπροστά στις εικόνες ήδη πριν από την Εικονομαχία, ενώ σε μεταγενέστερα μοναστικά τυπικά ορίζεται με ακρίβεια μπροστά σε ποιες εικόνες θα ανάβουν καντήλια και κεριά και πότε θα τις θυμιούν. Τυπικά μονών και απογραφές απαριθμούν τόσο μεγάλο αριθμό εικόνων, που αποκλείεται να αναφέρονται μόνο στις εικόνες του τέμπλου και των προσκυνηταρίων. Μέχρι τον 10ο αιώνα παριστάνονται ο Χριστός και η Θεοτόκος –μόνοι ή περιβαλλόμενοι από αγγέλους και αγίους–, ευαγγελικές σκηνές ή μεμονωμένοι άγιοι. Τις εικόνες με μεμονωμένες μορφές περιβάλλουν πότε-πότε από τον 11ο αιώνα παραστάσεις άλλων αγίων σε μικρή κλίμακα (εικ. 14, 46), και από τον 12ο σκηνές από τον βίο και το μαρτύριό τους (εικ. 61-62). Η πλαισίωση ενός κεντρικού θέματος με συμπληρωματικές σκηνές σε μικρότερη κλίμακα απαντά ήδη στην ρωμαϊκή αυτοκρατορική τέχνη.

Στον 11ο-13ο αιώνα χρονολογούνται πολλές εικόνες μηνολογίου, που σώζονται στο Σινά. Πρόκειται για σειρές εικόνων –δύο έως δώδεκα–, στις οποίες παριστάνονται σε πολύ μικρή κλίμακα οι κυριότεροι άγιοι και οι σημαντικότερες εορτές όλου του χρόνου (εικ. 16-17, 51). Οι παραστάσεις αυτές παρουσιάζουν στενότατη σχέση με ανάλογες μικρογραφίες κωδίκων, που περιέχουν το κείμενο του μηνολογίου, το οποίο συνέταξε στα τέλη του 10ου αιώνα ο Συμεών ο Μεταφραστής, και μπορούν να αποδοθούν στους ίδιους ζωγράφους. Τις τοποθετούσαν σε προσκυνητάρια τις ημέρες κατά τις οποίες εόρταζαν οι παριστανόμενοι άγιοι. Οι εικόνες μηνολογίου, εξαφανίζονται από την καθ' ημάς Ανατολή μετά τον 13ο αιώνα, ενώ γνωρίζουν μεγάλη διάδοση στην Ρωσία. Μοναδική εξαίρεση αποτελούν δώδεκα εικόνες του 16ου αιώνα στην Μονή Μεταμορφώσεως των Μετεώρων (Μεγάλο Μετέωρο).

Από γραπτές πηγές και άλλες ενδείξεις συνάγεται, ότι κατά τους βυζαντινούς χρόνους εικόνες ιδιαίτερα σημαντικές, όπως η Παναγία του Βλαδιμήρ (εικ. 25), ήταν τοποθετημένες μέσα στο ιερό, πίσω ή πάνω από την αγία τράπεζα. Πρόκειται για κάτι αντίστοιχο με τις pale d' altare που συναντούμε στην Δύση κατά τον όψιμο Μεσαίωνα και την Αναγέννηση.

Εικόνες τέμπλου

ΕΠΙΣΤΥΛΙΑ. Το τέμπλο, το φράγμα δηλαδή που χωρίζει το ιερό από τον υπόλοιπο ναό, εκοσμείτο αρχικά μόνο με ανάγλυφες ή εγχάρακτες παραστάσεις του Χριστού, της Θεοτόκου, αγγέλων και αποστόλων, στο επιστύλιο που το έστεφε. Σιγά-σιγά όμως άρχισε να καλύπτεται με φορητές εικόνες, ξύλινες εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, που αντικατέστησαν ή συμπλήρωσαν τις ενσωματωμένες στο τέμπλο παραστάσεις. Η εξέλιξη αυτή έγινε βαθμιαία και διήρκεσε αρκετούς αιώνες.

Αρχικά, από τον 10ο ίσως αιώνα, τοποθετήθηκαν στο επιστύλιο εικόνες που πλαισίωναν παράσταση της Δεήσεως ή του Τριμόρφου, δηλαδή του Χριστού στον οποίο δέονται για την σωτηρία των ανθρώπων η Θεοτόκος και ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. Κυριότερα θέματα μέχρι τον 14ο αιώνα ήταν τα εξής:

α) Οι κυριότερες δεσποτικές και θεομητορικές εορτές (εικ. 10, 30-31, 33). Οι σκηνές αυτές αποκρυσταλλώθηκαν βαθμιαία στο λεγόμενο Δωδεκάορτο, που περιλαμβάνει συνήθως τον Ευαγγελισμό, την Γέννηση του Χριστού, την Υπαπαντή, την Βάπτιση, την Μεταμόρφωση, την Έγερση του Λαζάρου, την Βαϊοφόρο, την Σταύρωση, την Εις Άδου Κάθοδο, την

Ανάληψη, την Πεντηκοστή και την Κοίμηση της Θεοτόκου.

β) Σκηνές από τον βίο της Θεοτόκου ή ενός αγίου, στα τέμπλα παρεκκλησίων που τους ήταν αφιερωμένα (εικ. 38-40).

γ) Η λεγομένη Μεγάλη Δέηση, δηλαδή το Τρίμορφο (ο Χριστός, στον οποίο δέονται η Παναγία και ο Πρόδρομος), άγγελοι και απόστολοι, μετωπικοί ή γυρισμένοι προς τον Χριστό Παντοκράτορα στο κέντρο (εικ. 13, 18, 84-85, 118-122).

Υπήρχε κάποια ελευθερία στην επιλογή των θεμάτων. Έτσι, επιστύλια με ευαγγελικές σκηνές ή με την Μεγάλη Δέηση πλουτίζονται με παραστάσεις άλλων αγίων (εικ. 13), ή άλλος άγιος αντικαθιστά τον Πρόδρομο του Τριμόρφου. Ο Χριστός της Δεήσεως παριστάνεται κατά μέτωπον, όρθιος ή ένθρονος, οι άλλες μορφές όρθιες, μέχρι την οσφύ ή σε προτομή, μετωπικές ή γυρισμένες προς τον Κύριο. Δεν αποκλείεται να υπήρχαν τέμπλα που εκοσμούντο με την Μεγάλη Δέηση και το Δωδεκάορτο σε δύο σειρές. Φαίνεται ότι οι πρώτες εικόνες επιστυλίου δημιουργήθηκαν σε ένα σημαντικό καλλιτεχνικό κέντρο, όπως φανερώνουν η εξαίρετη ποιότης και το υψηλό θεολογικό τους περιεχόμενο. Το κέντρο αυτό δεν μπορεί να είναι άλλο από την Κωνσταντινούπολη. Κάθε επί μέρους σκηνή ή μορφή καταλαμβάνει μία αυτοτελή εικόνα, ή οι σκηνές και οι μορφές κατανέμονται σε μακρόστενες οριζόντιες σανίδες, οπότε διατάσσονται συχνά μέσα σε ανάγλυφα ή γραπτά τοξωτά διάχωρα.

Μεγάλες Δεήσεις σε μεμονωμένες εικόνες μαρτυρούνται ήδη από τον 12ο αιώνα, επικρατούν όμως μετά τον 13ο (εικ. 84-85, 118-122). Τον 15ο αιώνα οι εικόνες αυτές έχουν κάποτε ύψος πάνω από ένα μέτρο (αρ. 147-148). Εκτός από τους αποστόλους εικονίζονται σπανίως και άλλοι άγιοι. Τον 17ο και 18ο αιώνα οι απόστολοι είναι συχνά ένθρονοι.

Στην κορυφή του τέμπλου υψώνεται ένας σταυρός με παράσταση του Εσταυρωμένου. Ο αρχαιότερος γνωστός ξύλινος σταυρός αυτής της κατηγορίας έχει βρεθεί στην Μονή του Σινά και χρονολογείται στον 12ο αιώνα, η συνήθεια όμως να στέφεται το τέμπλο με σταυρό είναι αρχαιότερη: μετάλλινοι σταυροί ετοποθετούντο στο επιστύλιο του τέμπλου ήδη από τον 6ο αιώνα. Στα παραδείγματα του Σινά του 12ου-13ου αιώνα εικονίζονται, όχι μόνο ο Εσταυρωμένος, αλλά και σκηνές σχετικές με τα Πάθη και την Ανάσταση του Κυρίου. Αργότερα τα άκρα των κεραιών του σταυρού κοσμούνται με την Θεοτόκο και τον απόστολο Ιωάννη, αγγέλους ή με τα ευαγγελικά σύμβολα. Κατά την μεταβυζαντινή περίοδο τοποθετούνται εκατέρωθεν του σταυρού δύο μακρόστενες εικόνες –τα λεγόμενα λυπηρά–, με την Θεοτόκο και τον απόστολο Ιωάννη που παραστέκουν τον Κύριο.

ΔΕΣΠΟΤΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ. Από τον 12ο αιώνα το αργότερο, τα κενά μεταξύ των κιονίσκων του τέμπλου, κάτω από το επιστύλιο, δέχονται στις περισσότερες περιοχές του βυζαντινού κόσμου μεγάλες εικόνες, γνωστές ως δεσποτικές, του Χριστού, της Παναγίας και, όταν είναι πάνω από δύο, του Προδρόμου και του αγίου στο όνομα του οποίου τιμάται ο ναός. Οι μορφές εικονίζονται συνήθως σε προτομή. Η πρακτική αυτή δεν ήταν αρχικά γενικευμένη, ούτε επεκράτησε αμέσως παντού. Στην Κύπρο, για παράδειγμα, φαίνεται ότι μεγάλες εικόνες άρχισαν να τοποθετούνται στα διάστυλα του τέμπλου μόνο τον 15ο αιώνα. Προηγουμένως ετοποθετούντο μπροστά στο τέμπλο ή στο μέσο του ναού πάνω σε ειδικές βάσεις. Από τον 10ο αιώνα απαντούν σε μερικούς ναούς, μέσα σε ανάγλυφα ή γραπτά πλαίσια, τοιχογραφίες ή ψηφιδωτά, που είναι οι πρόδρομοι των δεσποτικών εικόνων. Βρίσκονται στα μέτωπα των τοίχων που χωρίζουν το κυρίως ιερό από την πρόθεση και το διακονικό, ή, σε μονόχωρους ναούς, στον βόρειο και τον νότιο τοίχο, αριστερά και δεξιά από το τέμπλο, και εικονίζουν τον Χριστό μετωπικό και την Παναγία στραμμένη προς αυτόν, ή και τον επώνυμο άγιο της εκκλησίας.

Ο Χριστός εικονίζεται συνήθως στις δεσποτικές εικόνες στον τύπο του Παντοκράτορος, δηλαδή ντυμένος με χιτώνα και ιμάτιο, με το δεξί χέρι υψωμένο σε χειρονομία ευλογίας, και κρατώντας στο αριστερό κλειστό ή ανοικτό ευαγγέλιο. Από τον 16ο αιώνα και εξής χρησιμοποιείται παραλλήλως και ο τύπος του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέως, με επισκοπική αμφίεση –σάκκο, ωμοφόριο και μίτρα–, που ευλογεί και κρατεί ευαγγέλιο.

ΒΗΜΟΘΥΡΑ. Η θύρα ή οι θύρες του τέμπλου έκλειναν αρχικά με δύο χαμηλά θυρόφυλλα, που απέληγαν

συνήθως σε τεταρτοκύκλιο. Τα αρχαιότερα ξύλινα ζωγραφιστά βημόθυρα που έχουν σωθεί είναι του 12ου αιώνα (εικ. 44), από μικρογραφίες όμως χειρογράφων συμπεραίνομε, ότι υπήρχαν από τον 9ο τουλάχιστον αιώνα. Συνηθισμένο θέμα τους είναι ο Ευαγγελισμός, που έχει συμβολική σημασία λόγω της ιδιότητος της πύλης που «μετάγει εἰς οὐρανόν», την οποία η υμνολογία της Εκκλησίας αποδίδει στην Θεοτόκο. Απαντά μόνος (εικ. 44, 116) ή σε συνδυασμό με προφήτες που τον προανήγγειλαν και με όρθιους αγίους –έναν ή δύο σε κάθε φύλλο (εικ. 149-150). Σε άλλα βημόθυρα παριστάνονται μόνο όρθιοι άγιοι, όπως οι κορυφαίοι απόστολοι Πέτρος και Παύλος, ή άγιοι στο όνομα των οποίων τιμάται ο ναός.

Τον 17ο αιώνα στα νησιά του Ιονίου τα βημόθυρα αντικαθίστανται από υψηλές μονόφυλλες θύρες, που καλύπτουν ολόκληρο το άνοιγμα της πόρτας. Στην Ωραία Πύλη –την κεντρική είσοδο του ιερού– εικονίζεται συχνά ο Χριστός Μέγας Αρχιερεύς ή «Ἴδε ὁ Ἄνθρωπος» –ημίγυμνος, με ακάνθινο στέφανο και κάλαμο. Στην Κέρκυρα επιχωριάζουν μετά τα μέσα του 17ου αιώνα απεικονίσεις των αγίων Κυρίλλου Αλεξανδρείας και Ιωάννου του Δαμασκηνού, που κρατούν ειλητάρια με κείμενά τους σχετικά με την εκπόρευση του αγίου Πνεύματος από μόνο τον Πατέρα (εικ. 165). Πρόκειται για αντίδραση στην άρχουσα στα ενετοκρατούμενα νησιά Καθολική Εκκλησία. Στην Ζάκυνθο, την Κεφαλληνία και την Λευκάδα το βάθος των θυρών αυτών είναι συνήθως διάτρητο.

Έχει παρατηρηθεί ότι οι εικόνες του τέμπλου επαναλαμβάνουν σε γενικές γραμμές το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού. Ο Ευαγγελισμός, που απαντά στα βημόθυρα, εικονίζεται συνήθως στον ανατολικό τοίχο ή στους ανατολικούς πεσσούς που στηρίζουν τον τρούλλο, το Τρίμορφο, που δεσπόζει στο επιστύλιο, κοσμεί συχνά το τεταρτοσφαίριο της αψίδος, και οι ευαγγελικές σκηνές του επιστυλίου επαναλαμβάνονται στους θόλους και στους τοίχους των ναών.

Αμφιπρόσωπες εικόνες

Η οπισθία πλευρά των εικόνων μένει κατά κανόνα ακόσμητη. Μερικές φορές καλύπτεται με πρόχειρα γεωμετρικά σχέδια πάνω σε ανοικτόχρωμο βάθος, άλλοτε με άψογα σχεδιασμένους σταυρούς μέσα σε κύκλους, ή με τον σταυρό και τα σύμβολα του Πάθους –την λόγχη, τον κάλαμο, τον σπόγγο, τον ακάνθινο στέφανο. Σε ελάχιστες περιπτώσεις στην οπισθία όψη γράφεται επιγραφή που αναφέρει τον ζωγράφο, τον αφιερωτή και την χρονολογία κατασκευής της εικόνας (αρ. 63).

Μία κατηγορία, που περιλαμβάνει μεγάλο αριθμό παραδειγμάτων, είναι των αμφιπροσώπων ή αμφιγράπτων εικόνων, που είναι ζωγραφισμένες και στις δύο πλευρές. Είναι βέβαιο ότι πολλές από τις αμφιπρόσωπες εικόνες ήταν λιτανευτικές, συνήθως μάλιστα φέρουν εγκοπή, όπου στερεωνόταν το κοντάρι με το οποίο τις κρατούσαν, ενώ άλλες, που βρίσκονται ιδίως στην Κύπρο, διατηρούν τρία ξύλα –ένα κάθετο και δύο διαγώνια– για τον ίδιο σκοπό. Φαίνεται ότι σε μερικές πρώιμες περιπτώσεις οι εικόνες αυτές ήταν συγχρόνως και δεσποτικές, δηλαδή η μόνιμη θέση τους ήταν στο τέμπλο, και μόνο μερικές φορές τον χρόνο τις περιέφεραν σε λιτανείες. Άλλοτε οι αμφιπρόσωπες εικόνες θα ήταν στημένες σε άλλο σημείο του ναού, πάνω σε ένα κοντάρι, για να τις προσκυνούν, θα θύμιζαν δηλαδή τα signa των Ρωμαίων αυτοκρατόρων.

Τα θέματα των αμφιγράπτων εικόνων είναι ποικίλα. Συχνά παριστάνεται στην μία όψη ο Χριστός, ή η Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος σε προτομή, και στην άλλη ευαγγελική σκηνή ή στηθαίος άγιος (εικ. 53-54, 67-68, 75-76, 103-104). Άλλοτε εικονίζονται και στις δύο όψεις σε προτομή άγιοι, που έχουν σχέση με τον ναό για τον οποίο προοριζόταν η εικόνα.

Συνήθως και οι δύο όψεις των αμφιπροσώπων εικόνων είναι σύγχρονες, ακόμη και όταν παρατηρούνται τεχνοτροπικές διαφορές. Υπάρχουν όμως περιπτώσεις, όπου η μία όψη είναι καταφανώς μεταγενέστερη από την άλλη, μερικές φορές κατά πολλούς αιώνες. Πρέπει τότε να εξετάζεται, αν η νεότερη ζωγραφική εκάλυψε παλαιότερο στρώμα, σύγχρονο με την άλλη όψη, ή αν η εικόνα ήταν αρχικά ζωγραφισμένη μόνο στην μία πλευρά.

Ανάγλυφες εικόνες

Μία πολύ σπάνια κατηγορία αποτελούν οι εικόνες πάνω σε σανίδι, όπου η παράσταση είναι ζωγραφισμένη σε ανάγλυφο. Οι περισσότερες προέρχονται

από την δυτική Μακεδονία, όπως ο άγιος Γεώργιος του Βυζαντινού Μουσείου στην Αθήνα (εικ. 64), όπου μόνο η κεντρική μορφή είναι ανάγλυφη, εν αντιθέσει με τις σκηνές του βίου του αγίου και την παράσταση της πίσω πλευράς (η εικόνα είναι αμφιπρόσωπη). Πολλοί ερευνητές διαβλέπουν στο είδος αυτό των εικόνων δυτική επίδραση, αν και ανάγλυφες εικόνες σε άλλα υλικά, όπως μάρμαρο ή μέταλλο, ήταν συνηθισμένες στο Βυζάντιο. Όλα τα σωζόμενα παραδείγματα ανάγονται στην όψιμη βυζαντινή περίοδο (13ο-15ο αιώνα).

Εικόνες-λειψανοθήκες

Οι λειψανοθήκες είναι συνήθως από μέταλλο ή ελεφαντοστό· υπάρχουν όμως και ξύλινες, με γραπτό διάκοσμο. Παράδειγμα, δύο λειψανοθήκες στην Βιβλιοθήκη του Βατικανού. Η πρώτη, του 9ου μάλλον αιώνα, που περιείχε πετραδάκια από τους Αγίους Τόπους όπου και θα φιλοτεχνήθηκε, κοσμείται στο κάλυμμα με πέντε ευαγγελικές σκηνές (εικ. 11). Στην δεύτερη, του 10ου αιώνα, είναι ζωγραφισμένες και οι δύο όψεις του καλύμματος καθώς και το βάθος της (αρ. 12).

Μερικές εικόνες έχουν σκαμμένες υποδοχές για την τοποθέτηση λειψάνων των εικονιζομένων αγίων. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν δύο δίπτυχα με παραστάσεις του Χριστού και της Παναγίας με το Βρέφος, ορθίων, τους οποίους προσκυνούν οι δωρητές Θωμάς Πρεάλιμπος, δεσπότης των Ιωαννίνων (1367-1384), και Μαρία Παλαιολογίνα, σύζυγός του. Την κεντρική παράσταση κάθε φύλλου πλαισιώνουν δεκατέσσερις στηθαίοι άγιοι. Στο κάτω μέρος κάθε προτομής υπάρχει κοίλωμα, για να τοποθετηθεί λείψανο του εικονιζομένου αγίου. Του ενός διπτύχου σώζεται μόνο το φύλλο με την Θεοτόκο· φυλάσσεται στην Μονή Μεταμορφώσεως των Μετεώρων (εικ. 127). Το άλλο δίπτυχο, που αντιγράφει το πρώτο, ανήκει στον καθεδρικό ναό της ισπανικής πόλεως Κουένκα (Cuenca). Ψηφιδωτή εικόνα με παράσταση τεσσάρων στηθαίων αγίων στο Μουσείο του Ερμιτάζ στην Αγία Πετρούπολη είναι τοποθετημένη σε φαρδύ πλαίσιο, όπου είναι ζωγραφισμένοι με τέμπερα σε προτομή το Τρίμορφο και διάφοροι άγιοι· κοιλώματα στο πλαίσιο περιέχουν λείψανα αγίων. Ανάλογη διευθέτηση απαντά και σε εικόνες από άλλα υλικά, όπως στο ανάγλυφο μεταλλικό πλαίσιο χυμευτής εικόνας της Σταυρώσεως στην Αγία Πετρούπολη. Εικόνες –συνήθως τρίπτυχα– με λείψανα απαντούν και στην Δύση. Τα περισσότερα από τα έργα αυτά, όπως η αρχαιότερη λειψανοθήκη του Βατικανού και τα δύο δίπτυχα, θα κατασκευάσθηκαν μάλλον για ιδιωτική χρήση, πριν καταλήξουν στα σκευοφυλάκια ναών.

Εικόνες-λειψανοθήκες απαριθμούνται σε απογραφές σκευοφυλακίων και σε άλλα βυζαντινά κείμενα. Στον κατάλογο, για παράδειγμα, του σκευοφυλακίου της Μονής του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο, του 1200, αναφέρονται τρεις εικόνες που περιείχαν λείψανα, από τις οποίες η μία ήταν δίπτυχο.

Ψηφιδωτές εικόνες

Διακρίνομε δύο κατηγορίες ψηφιδωτών εικόνων, αναλόγως του μεγέθους των. Στην πρώτη υπάγονται μεγάλων σχετικά διαστάσεων εικόνες, που διακοσμούσαν εκκλησίες. Οι μεγαλύτερες, όπως ο Παντοκράτωρ του Βερολίνου (εικ. 26), πρέπει να ήταν δεσποτικές, ενώ οι κάπως μικρότερες, όπως ο άγιος Νικόλαος της Μονής Σταυρονικήτα του Αγίου Όρους (εικ. 92), θα ήταν τοποθετημένες σε προσκυνητάρια. Σώζονται δώδεκα εικόνες της πρώτης κατηγορίας· χρονολογούνται μεταξύ 11ου και 14ου αιώνα, παριστάνουν μεμονωμένους αγίους και αντανακλούν την τεχνοτροπία των συγχρόνων τους εντοιχίων ψηφιδωτών.

Πολυπληθέστερη –περιλαμβάνει γύρω στα τριάντα κομμάτια– είναι η δεύτερη κατηγορία των μικρού μεγέθους ψηφιδωτών εικόνων, καμωμένων συχνά με μικροσκοπικές ψηφίδες, όχι μεγαλύτερες από κεφαλή καρφίτσας. Οι ψηφίδες τοποθετούνται κολλητά η μία στην άλλη, ώστε να εξαφανίζονται οι αρμοί, και το αποτέλεσμα να θυμίζει ζωγραφική με πινέλλο. Οι αρχαιότερες από τις εικόνες αυτές, που προορίζονταν κυρίως για την ιδιωτική λατρεία, έχουν χρονολογηθεί στον 11ο αιώνα, οι περισσότερες όμως ανάγονται στο δεύτερο μισό του 13ου και στον 14ο αιώνα (εικ. 86-91). Πρόκειται για τεχνική ιδιαίτερα δαπανηρή, που απαιτούσε μεγάλη ειδίκευση· γι' αυτό και αποδίδονται σε εργαστήρια της Βασιλεύουσας. Και εδώ οι περισσότερες εικόνες παριστάνουν αγίους, υπάρχουν όμως και μερικές με ευαγγελικές σκηνές, από τις οποίες μία έχει την μορφή διπτύχου (εικ. 86). Το πλαίσιο των μι-

κρού μεγέθους ψηφιδωτών εικόνων εκοσμείτο με σμάλτα ή με πολύτιμη μεταλλική επένδυση (εικ. 90).

ΜΕΤΑΛΛΙΚΕΣ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Σαράντα περίπου βυζαντινές εικόνες διασώζουν μεταλλική επένδυση, που αφήνει να φανούν μόνο οι εικονιζόμενες μορφές, ή, σπανιότερα, και έπιπλα και αρχιτεκτονήματα, ή μόνο τα γυμνά μέρη των μορφών. Άλλοτε, στην περίπτωση ψηφιδωτών εικόνων, η επένδυση περιορίζεται στο πλαίσιο. Τα σωζόμενα παραδείγματα αποτελούν μικρό ποσοστό των εικόνων αυτής της κατηγορίας, που υπήρχαν στο Βυζάντιο· γραπτές πηγές –περιγραφές ταξιδιωτών, τυπικά μονών, επιγράμματα– μνημονεύουν εκατοντάδες εικόνες με μεταλλική επένδυση, που έχουν χαθεί. Ανάμεσά τους και το παλλάδιον της Βασιλεύουσας, η εικόνα της Θεοτόκου Οδηγητρίας, που οι Τούρκοι κατέστρεψαν κατά την Άλωση.

Οι επενδύσεις αυτές, από ασήμι και πολύ σπάνια από χρυσό ή επιχρυσωμένο ασήμι, φέρουν σφυρήλατο φυτικό ή γεωμετρικό διάκοσμο σε χαμηλό ανάγλυφο. Ανάμεσα στο ξύλο της εικόνας και το ανάγλυφο μεσολαβεί κερί. Οι φωτοστέφανοι είναι έξεργοι, το ίδιο και το πλαίσιο, που διακοσμείται συχνά με ιερές μορφές, ή με σκηνές σε πολύ μικρή κλίμακα. Σε δύο περιπτώσεις εικονίζονται και οι δωρητές. Τα πλαίσια κοσμούνται σε μερικά παραδείγματα με μετάλλια αγίων από σμάλτο. Σε μία ομάδα δέκα εικόνων, του δευτέρου μισού του 14ου και των αρχών του 15ου αιώνα, η επένδυση δεν αποτελείται από ενιαία φύλλα, αλλά από ένα δίκτυο πολύ λεπτών μεταλλικών ταινιών ή συρμάτων, που θυμίζει συρματερή διακόσμηση (filigrane).

Τα αρχαιότερα σωζόμενα βυζαντινά παραδείγματα εικόνων με μεταλλική επένδυση είναι του 11ου αιώνα, η μεγάλη πλειοψηφία τους ανάγεται στον 14ο, η τεχνική όμως απαντά στην Γεωργία ήδη τον 9ο αιώνα, ακολουθώντας προφανώς βυζαντινά πρότυπα που έχουν χαθεί. Φαίνεται άλλωστε ότι η τεχνική υπήρχε ήδη τον 7ο αιώνα. Σε εντοίχια ψηφιδωτά αυτής της εποχής του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης τα χέρια του αγίου είναι χρυσά, κατά μίμησιν προφανώς φορητών εικόνων. Έκτυπα μεταλλικά πλαίσια είχαν και εικονίδια από άλλο υλικό εκτός από ξύλο, όπως ελεφαντοστό, σμάλτο ή στεατίτη. Μεγάλη διάδοση γνώρισε η τεχνική αυτή στην Γεωργία και την Ρωσία. Στις κυπριακές εικόνες οι δαπανηρές μεταλλικές επενδύσεις αντικαταστάθηκαν κατά την Φραγκοκρατία με γύψινο χρωματιστό φυτικό ή γεωμετρικό διάκοσμο σε χαμηλό ανάγλυφο. Ο διάκοσμος αυτός καλύπτει άλλοτε ολόκληρο τον κάμπο και άλλοτε μόνο τους φωτοστεφάνους. Σπάνια τον συναντούμε σε άλλες περιοχές, όπως στην δυτική Μακεδονία.

Η πρακτική της επενδύσεως εικόνων με μεταλλική επένδυση συνεχίσθηκε και μετά την Άλωση, συνήθως όμως δεν τοποθετούνται παρά μόνο αργυροί φωτοστέφανοι.

ΖΩΓΡΑΦΟΙ - ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ - ΑΦΙΕΡΩΤΕΣ

Οι πρώιμες εικόνες δεν φέρουν καμία ένδειξη για την χρονολογία, τον ζωγράφο, τον αφιερωτή ή τον τόπο κατασκευής τους. Γνωρίζομε από γραπτές πηγές ονόματα ζωγράφων ήδη από τον 9ο αιώνα, οι αρχαιότερες όμως εικόνες με επιγραφές, που μνημονεύουν το όνομα του ζωγράφου και την χρονολογία, ανάγονται στον 12ο-13ο αιώνα (αρ. 56-57, 63). Οι επιγραφές πληθαίνουν κατά την μεταβυζαντινή περίοδο, ιδίως μετά τα μέσα του 16ου αιώνα. Το φαινόμενο αυτό έχει ασφαλώς σχέση με την άνοδο στην κοινωνική ιεραρχία, από τον 14ο-15ο αιώνα, των ζωγράφων, οι οποίοι τον Μεσαίωνα εθεωρούντο απλοί τεχνίτες, αν όχι χειρώνακτες. Και τότε όμως υπάρχει πλήθος εικόνων χωρίς υπογραφή και χρονολογία, ή με ένα μόνο από τα στοιχεία αυτά· ο διάσημος, λόγου χάριν, ζωγράφος του δευτέρου μισού του 16ου αιώνα Γεώργιος Κλόντζας μας άφησε δώδεκα υπογεγραμμένες εικόνες, καμία όμως δεν μνημονεύει το έτος κατασκευής της, που θα μας βοηθούσε να τις κατατάξομε χρονολογικά. Γνωρίζομε από γραπτές πηγές τα ονόματα ζωγράφων της κρητικής σχολής, που πρέπει να ήταν διάσημοι, όπως ο Ιωάννης Γριπιώτης, των οποίων δεν έχει σωθεί ούτε μία υπογεγραμμένη εικόνα, που να μας επιτρέπει να σχηματίσομε μιαν ιδέα για την τέχνη τους.

Οι επιγραφές με το όνομα του ζωγράφου, του αφιερωτή και την χρονολογία γράφονται σπανιότατα

στην πίσω πλευρά των εικόνων κατά κανόνα είναι γραμμένες στο κάτω μέρος του πλαισίου ή του κάμπου. Αυτό είχε σαν συνέπεια να καταστραφούν πολλές υπογραφές και αφιερωματικές επιγραφές, διότι τα άκρα ενός πίνακα υφίστανται περισσότερες φθορές, πολλών δε εικόνων η παρυφή πριονίσθηκε σκοπίμως, για να προσαρμοσθούν στα ανοίγματα ενός τέμπλου, ή να τοποθετηθούν σε μικρότερο πλαίσιο.

Οι γνώσεις μας για την οργάνωση των εργαστηρίων, την εκπαίδευση των νέων ζωγράφων και τον τρόπο παραγγελίας των έργων τέχνης στο Βυζάντιο είναι μηδαμινές. Τουναντίον, χάρις σε έγγραφα που σώθηκαν στα βενετικά αρχεία, ξέρομε τι όρους περιελάμβαναν τα συμβόλαια παραγγελίας εικόνων, ποιες ήταν οι τιμές τους, πώς ήταν οργανωμένα τα εργαστήρια, ποιες ήταν οι συνθήκες μαθητείας, πώς διεκινούντο οι εικόνες, ακόμη και ποιο ήταν το ενοίκιο ενός εργαστηρίου στην ενετοκρατούμενη Κρήτη. Από την μέτρια ποιότητα μερικών εικόνων που φέρουν την υπογραφή γνωστών ζωγράφων, μπορούμε να συμπεράνομε, ότι υπέγραφαν και εικόνες που είχαν ζωγραφίσει βοηθοί τους.

Βέβαιο είναι ότι πολλοί ζωγράφοι δεν ήταν ειδικευμένοι σε ένα μόνο είδος, αλλά ήταν συγχρόνως τοιχογράφοι, ζωγράφοι εικόνων, μικρογράφοι ή και ψηφωτές. Ένας από τους μικρογράφους που διεκόσμησαν το περίφημο Μηνολόγιο του Βασιλείου του Β΄, ο Παντολέων, ζωγράφιζε και εικόνες. Ο μεγαλύτερος Βυζαντινός ζωγράφος του τέλους του 14ου αιώνα, ο Θεοφάνης ο Έλλην, ήταν συγχρόνως τοιχογράφος, μικρογράφος και ζωγράφος εικόνων, ενώ ο λίγο μεταγενέστερος, επίσης Κωνσταντινουπολίτης, Νικόλαος Φιλανθρωπηνός, δεν ήταν μόνο ζωγράφος εικόνων αλλά και ψηφωτής. Ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά ζωγράφιζε τον 18ο αιώνα τόσο τοιχογραφίες όσο και φορητές εικόνες.

Κατά τον Μεσαίωνα αλλά και την μεταβυζαντινή περίοδο το κοινό δεν απαιτούσε τόσο πρωτοτυπία και εφευρετικότητα από τους καλλιτέχνες, όσο την πιστή μίμηση καταξιωμένων προτύπων, την επιδεξιότητα στην εκτέλεση και την τεχνική τελειότητα.

Οι ζωγράφοι ήταν πιθανότατα οργανωμένοι σε συντεχνίες. Στο *Έπαρχικόν Βιβλίον*, που χρονολογείται στο 911-912, υπάρχει πρόβλεψη για τις υποχρεώσεις των ζωγράφων απέναντι στους πελάτες τους. Στην ενετοκρατούμενη Κρήτη, οι ζωγράφοι του Χάνδακος, του σημερινού Ηρακλείου, είχαν την δική τους συντεχνία, την Scola di Santo Luca. Ελάχιστα πράγματα γνωρίζομε για την τιμή των εικόνων. Φαίνεται, ότι οι εικόνες που δεν ήταν διακοσμημένες με πολύτιμα υλικά (χρυσές ή αργυρές επενδύσεις ή πολυτίμους λίθους) δεν είχαν μεγάλη αξία· άξιζαν πολύ λιγότερο από ένα άλογο ή από καλής ποιότητος ρούχα ή κλινοσκεπάσματα. Αναφέρονται πάντως σε προικοσύμφωνα και μπορούσαν να ενεχυριασθούν. Οι εικόνες που ήταν σε προσκυνήματα αποτελούσαν σημαντική πηγή προσόδων.

Όσον αφορά στην γενικότερη μόρφωση των ζωγράφων, ελάχιστα γνωρίζομε για την βυζαντινή περίοδο. Ο Θεοφάνης ο Έλλην επαινείται ως διάσημος σοφός, αποτελεί όμως μάλλον εξαίρεση. Ο καλύτερος ίσως Έλλην ζωγράφος του δευτέρου μισού του 17ου αιώνα, ο Ρεθυμναίος ιερεύς Εμμανουήλ Τζάνες Μπουνιαλής, ήταν λόγιος και συγγραφεύς ακολουθιών. Εγγράμματοι ήταν κατά τεκμήριο οι αγιογράφοι που ήταν κληρικοί, οι περισσότεροι όμως ήταν λαϊκοί.

Ζωγράφοι δεν δούλευαν μόνο σε σημαντικά κέντρα, όπως η Κωνσταντινούπολη, η Θεσσαλονίκη, η Αχρίδα, η Άρτα, η Τραπεζούς, αλλά και σε μικρότερα πολίσματα. Ο Βίος, για παράδειγμα, της οσίας Μαρίας της Νέας, που εκοιμήθη το 902, αναφέρει, ότι ένας ζωγράφος που ζούσε στην Ραιδεστό φιλοτέχνησε λίγο αργότερα την εικόνα της.

Η διάκριση τοπικών σχολών και εργαστηρίων είναι εξαιρετικά δύσκολη και η σχετική έρευνα ελάχιστα έχει προχωρήσει. Συνήθως τα υψηλής τέχνης καλλιτεχνήματα χαρακτηρίζονται ως κωνσταντινουπολιτικά και τα δευτερότερα ως προϊόντα επαρχιακών εργαστηρίων, ο διαχωρισμός όμως αυτός δεν είναι πάντα πειστικός. Ό,τι κατασκευαζόταν στην Κωνσταντινούπολη δεν ήταν αναγκαστικά πρώτης ποιότητος, Κωνσταντινουπολίτες ζωγράφοι δούλευαν στις επαρχίες ή το εξωτερικό, ενώ επαρχιώτες εξεπαιδεύοντο στην Βασιλεύουσα ή εμιμούντο την τέχνη της. Έργα, όπως τα ψηφιδωτά του Οσίου Λουκά, που είχαν χαρακτηρισθεί ως ανατολικής ή επαρχιακής τεχνοτροπίας, προσγράφονται τώρα σε κωνσταντινουπολιτικά εργαστήρια. Στην ίδια τεχνοτροπία ανήκουν τα ψηφιδωτά της Αγίας Σοφίας Κιέβου, έργα μαϊστόρων που είχαν μετακληθεί από την πρωτεύουσα, και

εικόνες, όπως η ψηφιδωτή Παναγία της Μονής Χελανδαρίου, που κατά μία άποψη παραγγέλθηκε από τον Συμεών Νεμάνια στην Κωνσταντινούπολη.

Αναμφίβολο είναι ότι η Κωνσταντινούπολη έμεινε μέχρι σχεδόν την άλωσή της από τους Τούρκους το αδιαφιλονίκητο καλλιτεχνικό κέντρο ολόκληρης της ορθόδοξης Ανατολής, και πάρα πολύ πιθανόν ότι καλλιτεχνήματα σε ακριβές και δύσκολες τεχνικές, όπως οι μικρού μεγέθους ψηφιδωτές εικόνες, κατεσκευάζοντο αποκλειστικά εκεί. Υπάρχουν πάντως εικόνες ή ομάδες εικόνων, που, με βάση την ταυτότητα του αφιερωτή ή ορισμένα εικονογραφικά ή τεχνοτροπικά γνωρίσματα, μπορούν να αποδοθούν με κάποια βεβαιότητα σε εργαστήρια της Βασιλεύουσας ή άλλων περιοχών. Σε μερικές, λόγου χάριν, εικόνες, που χρονολογούνται μεταξύ του 11ου και των αρχών του 13ου αιώνα, οι χρυσοί φωτοστέφανοι ή χρυσά τοξωτά διάχωρα διαφοροποιούνται από το χρυσό επίσης βάθος με την διαφορετική αντανάκλαση, που επιτυγχάνεται με το βούρτσισμα του χρυσού κάμπου σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Τέτοιες εικόνες έχουν βρεθεί μόνο στο Σινά. Αν δεν τις κατασκεύαζαν επί τόπου, θα πρέπει να δεχθούμε, ότι προέρχονται από εργαστήρια της Βασιλεύουσας, που δούλευαν αποκλειστικά για την μονή. Ορισμένες εικόνες του δευτέρου μισού του 12ου και των αρχών του 13ου αιώνα φέρουν στην οπισθία πλευρά διάκοσμο με σταυρούς μέσα σε κύκλους. Τόσο οι σταυροί, όσο και οι κύκλοι και το υπόλοιπο βάθος κοσμούνται με λευκές βούλες, που μιμούνται μαργαριτάρια, και με ημιανθέμια, που εκφύονται από ελισσομένους βλαστούς και είναι αφημένα πάνω στο καστανό βάθος. Παρ' όλο ότι οι εικόνες αυτές έχουν βρεθεί σε διαφορετικά μέρη –το Σινά και το Άγιον Όρος–, ότι διαφέρουν στην τεχνοτροπία, και ότι άλλες είναι επιστύλια τέμπλου, άλλες πολύπτυχα και άλλες απλές εικόνες, θα πρέπει να αποδοθούν στο ίδιο κέντρο –την Κωνσταντινούπολη–, αν όχι και στο ίδιο εργαστήριο. Τεχνοτροπικά και τεχνικά γνωρίσματα, όπως το βάθος και οι φωτοστέφανοι με ανάγλυφη διακόσμηση, ξεχωρίζουν τις κυπριακές εικόνες του 13ου-15ου αιώνα (εικ. 69-70, 103-104). Μία ομάδα εικόνων της Μονής Μεταμορφώσεως των Μετεώρων, για ορισμένες από τις οποίες είναι βέβαιο, ενώ για άλλες εικάζεται, ότι τις προσέφερε η Μαρία Παλαιολογίνα, αδελφή του Ιωάσαφ Ούρεση Παλαιολόγου, δευτέρου κτίτορος της μονής, αποδίδονται σε εργαστήρια των Ιωαννίνων, των οποίων η αφιερώτρια ήταν βασίλισσα (εικ. 123-124, 127-128).

Από τις σχολές της μεταβυζαντινής ζωγραφικής έχει επαρκώς μελετηθεί μόνο η κρητική, της οποίας σώθηκαν πολλά υπογεγραμμένα και χρονολογημένα έργα, και που διαφωτίζεται από δεκάδες νοταριακών και άλλων εγγράφων των Αρχείων της Βενετίας· δύσκολη, ωστόσο, παραμένει η διάκριση των εικόνων που θα πρέπει να αποδοθούν στα συγγενικά εργαστήρια της Κύπρου και της βορειοδυτικής Ελλάδος. Ελάχιστα πράγματα γνωρίζομε για άλλα εργαστήρια, που θα ήκμασαν κατά την μακρά περίοδο της Τουρκοκρατίας στην Μακεδονία, την Θράκη και την Μικρά Ασία, εκτός από μία μεγάλη ομάδα έργων που ζωγραφίσθηκαν στο Άγιον Όρος στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα και ακολουθούν πρότυπα του πρωίμου 14ου. Ξεχωρίζουν τέλος οι εικόνες της επτανησιακής σχολής, που αναπτύσσεται μετά την απώλεια της Κρήτης το 1669.

Αρκετές εικόνες φέρουν, όπως είδαμε, αφιερωματικές επιγραφές (αρ. 56-57, 63). Σε άλλες παριστάνονται σε μικρή κλίμακα οι ίδιοι οι αφιερωτές, που συνήθως δέονται στον εικονιζόμενο άγιο. Συχνά οι αφιερωτές εικονίζονται στο πλαίσιο, όπως στην εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος στην Αγία Πετρούπολη, που προέρχεται από την Μονή Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος και όπου οι κτίτορες της μονής δέονται γονυπετείς προς τον στηθαίο Χριστό (εικ. 96). Κατά την παλαιολόγειο και την μεταβυζαντινή περίοδο ο αφιερωτής ενσωματώνεται μερικές φορές στην παράσταση, όπως στην εικόνα της Ψηλαφήσεως του Θωμά στο Μεγάλο Μετέωρο, όπου η Μαρία Παλαιολογίνα εικονίζεται ανάμεσα στους αποστόλους (εικ. 128). Στις λατινοκρατούμενες περιοχές ζωγραφίζεται κάποτε και το οικόσημο του αφιερωτή, με ή χωρίς αντίστοιχη επιγραφή.

Μία ιδιαίτερη κατηγορία απαρτίζουν οι εικόνες που ζωγραφίζονται τον 17ο και 18ο αιώνα σε ανάμνηση της σωτηρίας του αναθέτη από κάποιον κίνδυνο, και όπου εικονίζεται το συμβάν που έδωσε αφορμή να παραγγελθεί η εικόνα. Πρότυπά τους είναι αναθηματικοί πίνακες με ανάλογο περιεχόμενο, που γνώρισαν μεγάλη διάδοση την εποχή αυτή στην δυτική Ευρώπη. Συνήθως η διάσωση εικονίζεται σε μικρότερη κλίμακα μέσα σε ιδιαίτερο πλαίσιο, κάτω από την παρά-

σταση του αγίου στον οποίο αποδόθηκε· πρόκειται συχνά για πλοία, που υφίστανται επίθεση από πειρατές, ή κινδυνεύουν σε τρικυμία. Αλλού, όπως σε εικόνα του Κωνσταντίνου Κονταρίνη (εικ. 168-169), η σκηνή της σωτηρίας είναι ζωγραφισμένη σε μεγάλη κλίμακα και δεν απομονώνεται με πλαίσιο από τον θαυματουργό άγιο, ο οποίος δεν είναι μετωπικός, όπως στις λατρευτικές εικόνες, αλλά γυρισμένος προς τον αφιερωτή. Σε άλλα παραδείγματα, τέλος, κυριαρχεί η απεικόνιση του συμβάντος, και ο άγιος επιφαίνεται απλώς μέσα σε σύννεφο. Στην τελευταία αυτή κατηγορία έχει ατονήσει ο χαρακτήρας ιεράς εικόνας του πίνακα.

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

Οι αρχαιότερες σωζόμενες εικόνες έχουν βρεθεί στο Σινά –από όπου μερικές κατέληξαν τον 19ο αιώνα στο Κίεβο– και στην Ρώμη. Τις εικόνες του Σινά, που αποδίδονται σε κωνσταντινουπολιτικά εργαστήρια, χαρακτηρίζει κλασσικίζουσα ζωγραφική τεχνοτροπία με πολύ ελεύθερες πινελλιές και ιδεαλιστική έκφραση στα πρόσωπα (εικ. 1-4). Ο όγκος αποδίδεται με επιτυχία στις μορφές και τα αρχιτεκτονήματα. Οι εικόνες που βρέθηκαν στην Ρώμη είναι μάλλον έργα τοπικών εργαστηρίων. Η γραμμή παίζει μεγαλύτερο ρόλο, οι μορφές είναι βαρύτερες, αν και ο όγκος αποδίδεται λιγότερο επιτυχημένα, και εικονογραφικά στοιχεία, όπως το στέμμα που φορεί η Παναγία, είναι ξένα προς την βυζαντινή παράδοση.

Κατά την περίοδο της Εικονομαχίας η παραγωγή εικόνων συνεχίσθηκε σε περιοχές έξω από το βυζαντινό κράτος. Στο Σινά έχουν σωθεί εικόνες που αποδίδονται στην περίοδο αυτή και σε παλαιστινιακά εργαστήρια (εικ. 5-6). Την κλασσική παράδοση της προηγουμένης περιόδου διαδέχεται μία κάπως πρωτόγονη εκφραστική τεχνοτροπία. Οι μορφές είναι δισδιάστατες, με χοντρά περιγράμματα· η χρωματική κλίμαξ περιορίζεται σε τόνους του κόκκινου και του καστανού· τα ρούχα, η ιπποσκευή, οι φωτοστέφανοι κοσμούνται με άσπρους κύκλους και βούλες.

Μετά την Εικονομαχία η τεχνοτροπία των εικόνων ακολουθεί σε γενικές γραμμές αυτή των συγχρόνων τους τοιχογραφιών και μικρογραφιών· άλλωστε, οι «εικονογράφοι» ήταν συνήθως και τοιχογράφοι ή μικρογράφοι (βλ. σ. 22). Οι εικόνες με παραστάσεις σε μικρή κλίμακα –όπως οι εικόνες μηνολογίου του 11ου και 12ου αιώνα– παρουσιάζουν καταπληκτικές ομοιότητες με τις σύγχρονές τους μικρογραφίες και πιθανότατα προέρχονται από τα ίδια εργαστήρια (εικ. 16-17, 28), ενώ άλλες, μεγάλων διαστάσεων εικόνες, ζωγραφισμένες με χαρακτηριστική ελευθερία στο πλάσιμο, θυμίζουν τοιχογραφίες –όπως η εικόνα του ευαγγελιστού Ματθαίου στην Αχρίδα (εικ. 78), ή οι απόστολοι της Μεγάλης Δεήσεως της Μονής Χελανδαρίου (εικ. 119-122).

Τον 10ο και στις αρχές του 11ου αιώνα συνυπάρχουν δύο τεχνοτροπίες: μία ζωγραφικότερη, με έντονες κλασσικές αναμνήσεις, την οποία διακρίνει πλαστική απόδοση των όγκων, με απαλή μετάβαση από το φως στην σκιά, και ήρεμη έκφραση, που θα μπορούσε να συσχετισθεί με τις μικρογραφίες χειρογράφων της «μακεδονικής αναγεννήσεως», όπως το Ψαλτήριο των Παρισίων και η Βίβλος της Βασίλισσας Χριστίνας· και μία γραμμικότερη, με επίπεδες δισδιάστατες μορφές, αντίστοιχη με την εκφραστική τεχνοτροπία των ψηφιδωτών και τοιχογραφιών του Οσίου Λουκά, όπου κυριαρχούν η ρυθμική συμμετρία, η σχηματοποίηση και η αφαίρεση. Τονίζονται εδώ τα περιγράμματα, ενώ χαρακτηριστικά είναι τα μεγάλα ορθάνοικτα μάτια, που φαίνονται να ατενίζουν το θείο. Οι μορφές είναι καλοστημένες, ρωμαλέες, μερικές φορές κοντόχοντρες.

Από τα μέσα του 11ου αιώνα κυριαρχεί η μικρογραφική απόδοση των παραστάσεων, με κομψές ψηλόλιγνες και κινημένες μορφές με ασταθή βηματισμό, ζωγραφισμένες σε μικρή κλίμακα (εικ. 21, 28). Αντίστοιχη τάση παρατηρείται στις μικρογραφίες των χειρογράφων, πολλά από τα οποία είναι βέβαιο ότι ζωγραφίσθηκαν στην Κωνσταντινούπολη.

Τον 11ο αιώνα εμφανίζονται νέα θέματα, τόσο στις εικόνες όσο και στις μικρογραφίες και την μνημειακή ζωγραφική, όπως η Δευτέρα Παρουσία, με τον πλαισιωμένο από αγγέλους και τους ενθρόνους αποστόλους Χριστό, τον οποίο η Παναγία και ο Πρόδρομος ικετεύουν να σπλαχνισθεί τους αμαρτωλούς, τις διάφορες ομάδες των δικαίων και την συνοπτική απόδοση του Παραδείσου στα δεξιά του, και τα μαρτύρια των κολασμένων στα αριστερά του (εικ. 20). Άλλα θέ-

ματα που κάνουν την εμφάνισή τους αυτήν την περίοδο είναι οι παραστάσεις μηνολογίου (εικ. 16-17, 51) και διάφορες παραλλαγές της Θεοτόκου, η οποία κρατεί με τρυφερότητα τον μικρό Χριστό που φαίνεται συχνά να παίζει μαζί της (εικ. 22-23, 25).

Όσο προχωρεί ο 12ος αιώνας τις μορφές χαρακτηρίζει περισσότερος δυναμισμός, αλλά και διακοσμητική διάθεση, ενώ συγχρόνως τονίζεται το δραματικό στοιχείο. Τα ωοειδή πρόσωπα με τα αμυγδαλωτά μάτια και τις ελαφρά γαμψές μύτες χαρακτηρίζει συχνά μία ιδανική ομορφιά. Το χαρακτηριστικά σφικτό πλάσιμο συνδυάζεται με τον εκφραστικό ρόλο της γραμμής (εικ. 44). Την τελευταία εικοσαετία του 12ου αιώνα οι μανιεριστικές αυτές τάσεις καταλήγουν στην λεγομένη δυναμική τεχνοτροπία: οι μορφές γίνονται αφύσικα υψιλόλιγνες, οι κινήσεις εξεζητημένες με αφύσικες συστροφές, η πτυχολογία κατακερματίζεται και αποκτά συχνά σωληνωτή διαμόρφωση, τα άκρα των ενδυμάτων ανεμίζουν σαν να τα φουσκώνει δυνατός άνεμος, τα πρόσωπα είναι πολλές φορές άσχημα, με έντονη έκφραση, το πλάσιμο γίνεται σκληρό. Τα γνωρίσματα αυτά, που φθάνουν σε παροξυσμό σε τοιχογραφίες της δυτικής Μακεδονίας, απαντούν σε εξευγενισμένη μορφή σε μία εξαίσια εικόνα του Ευαγγελισμού στο Σινά, η οποία αποδίδεται σε Κωνσταντινουπολίτη ζωγράφο (εικ. 49-50).

Παράλληλα απαντούν έργα με κανονικές αναλογίες, κομψές κινήσεις, μαλακό πλάσιμο, αλλά και διακοσμητική διάθεση στην διευθέτηση των πτυχών. Τα πρόσωπα έχουν άλλοτε ήρεμη στοχαστική έκφραση, ενώ άλλοτε φανερώνουν έντονα συναισθήματα, που δηλώνονται με την σύσπαση των φρυδιών και το ανήσυχο βλέμμα, όπως στην παράσταση της Θεοτόκου Οδηγήτριας της αμφιπρόσωπης εικόνας της Καστοριάς (εικ. 53).

Ανάμεσα στα θέματα που εμφανίζονται τον 12ο αιώνα είναι ο Χριστός Άκρα Ταπείνωση. Νεκρός, με το κεφάλι γυρτό και τα χέρια σταυρωμένα, φορεί μόνο περίζωμα και προβάλλεται πάνω σε έναν μεγάλο σταυρό (εικ. 54). Την ίδια εποχή γνωρίζει ιδιαίτερη εξάπλωση ο θεομητορικός κύκλος, με σκηνές παρμένες από απόκρυφα κείμενα και από Ομιλίες.

Τον 13ο αιώνα οι προοδευτικότεροι, τουλάχιστον, ζωγράφοι εγκαταλείπουν τον μανιερισμό της εποχής των Κομνηνών και των Αγγέλων και επιστρέφουν σε πρότυπα της περιόδου των Μακεδόνων. Την πλαστική μνημειακή τεχνοτροπία τους χαρακτηρίζουν η ανάδειξη του όγκου, με παράλληλη υποχώρηση του ρόλου της γραμμής, η απλοποιημένη ήρεμη πτυχολογία, το υψηλό ήθος, το μαλακό πλάσιμο των προσώπων. Χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της τεχνοτροπίας, που κορυφώνεται γύρω στο 1260, παρέχει η εικόνα του αγίου Ιακώβου στην Πάτμο (εικ. 73). Συγχρόνως επιβιώνουν σε δευτερότερα έργα κομνήνειες αναμνήσεις, όπως γραμμική και επίπεδη απόδοση και ταραγμένη πτυχολογία.

Προς το τέλος του 13ου αιώνα τονίζεται η τεκτονική δομή των μορφών, που γίνονται υπερβολικά ογκώδεις. Τα χαρακτηριστικά των προσώπων είναι συχνά τραχειά, και δίνεται έμφαση στην εξωτερίκευση των συναισθημάτων, με το εύγλωττο βλέμμα ή τις δραματικές χειρονομίες. Σχέση με την «ογκηρή» ή «κυβική» αυτή τεχνοτροπία, όπως επεκράτησε να λέγεται –κορυφαία έργα της οποίας είναι οι τοιχογραφίες της Περιβλέπτου στην Αχρίδα και του Πρωτάτου στο Άγιον Όρος–, φανερώνει η εικόνα του ευαγγελιστού Ματθαίου στον πρώτο από τους δύο αυτούς ναούς (εικ. 78).

Τον 13ο-14ο αιώνα εικονογραφούνται για πρώτη φορά σε τοιχογραφίες και μικρογραφίες εκκλησιαστικοί ύμνοι, όπως ο Ακάθιστος, το τροπάριο «Ἄνωθεν οἱ προφῆται» και το στιχηρό ιδιόμελο των Χριστουγέννων («Τί σοι προσενέγκωμεν, Χριστέ...»). Τόσο πρώιμες παραστάσεις σε εικόνες δεν έχουν σωθεί.

Μετά το 1300 εγκαταλείπονται οι υπερβολές της ογκηρής τεχνοτροπίας. Οι κινήσεις γίνονται πιο ήρεμες, η έκφραση των προσώπων ηπιότερη, οι μορφές ραδινότερες και κάποτε ασταθείς, με εξεζητημένη χάρη. Γενικά διαπιστώνεται μια τάση εκλεπτύνσεως και επιστροφής σε κλασσικά πρότυπα. Το ρεύμα αυτό αντιπροσωπεύει, μεταξύ άλλων, η εικόνα του Ευαγγελισμού στην Αχρίδα, που εστάλη ασφαλώς εκεί από την Κωνσταντινούπολη (εικ. 76). Κατά το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα συνυπάρχουν στην μητροπολιτική τέχνη δύο τάσεις: μία εξπρεσιονιστική, με πολύ κινημένες μορφές, ζωγραφισμένες με γρήγορες πινελιές, όπου τα γυμνά μέρη πλάθονται με έντονα, πολύ ελεύθερα «φώτα», και με εξαιρετικά ταραγμένη πτυχολογία· και μία κλασσικότερη, με ευρυθμία και συμμετρία στις συνθέσεις, μετρημένες κινήσεις, ήρεμη έκφραση, λιτή πτυχολογία. Κυριαρχούν τα έντονα

χρώματα που έχουν συχνά μεταλλική ανταύγεια. Την πρώτη τάση αντιπροσωπεύουν οι τοιχογραφίες του Ιβάνοβο στην Βουλγαρία και του Βολότοβο στην Ρωσία, τα έργα του Θεοφάνους του Έλληνος και εικόνες, όπως ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος στην Μυτιλήνη (εικ. 117)· κορυφαίο μνημείο της δεύτερης τάσεως είναι οι τοιχογραφίες της Περιβλέπτου στον Μυστρά. Σε πολλές εικόνες αυτής της περιόδου, όπως στον Παντοκράτορα του Μουσείου του Ερμιτάζ, το σάρκωμα καλύπτεται στις παρειές με πυκνά ακτινωτά φώτα (εικ. 96). Ο τρόπος αυτός πλασίματος θα επιβιώσει, με όλο και μεγαλύτερη σχηματοποίηση και στεγνότητα, μέχρι το τρίτο τέταρτο του 17ου αιώνα.

Η Κωνσταντινούπολη φαίνεται ότι έπαυσε να είναι το αδιαφιλονίκητο καλλιτεχνικό κέντρο ολόκληρης της ορθόδοξης Ανατολής ήδη μερικές δεκαετίες πριν από την Άλωση. Τον ρόλο της ως κέντρου με πανορθόδοξη ακτινοβολία ανέλαβε η Κρήτη, ενετική κτήσις ήδη από το 1210, όπου οι πολιτικές και οικονομικές συνθήκες ευνοούσαν τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες. Οι Κρητικοί υιοθέτησαν την κλασσικίζουσα τεχνοτροπική τάση της κωνσταντινουπολιτικής ζωγραφικής, που αντιπροσωπεύουν οι τοιχογραφίες της Περιβλέπτου του Μυστρά, ήταν όμως σε θέση, ανάλογα με τις απαιτήσεις της πελατείας τους, να την πλουτίζουν με τεχνοτροπικά και εικονογραφικά στοιχεία της ιταλικής τέχνης του 14ου και 15ου αιώνα, την οποία εγνώριζαν καλά, ή και να ζωγραφίζουν πίνακες καθαρά δυτικής τεχνοτροπίας. Το πλάσιμο πάντως των εικόνων τους είναι πιο σκληρό και το σχέδιό τους λιγότερο ελεύθερο από ό,τι στα παλαιολόγεια πρότυπά τους. Ήδη από τις αρχές του 15ου αιώνα τα έργα των Κρητικών ζωγράφων είναι πολύ υψηλού επιπέδου. Την εποχή αυτή ορισμένα εικονογραφικά θέματα αποκρυσταλλώθηκαν σε τύπους, που επαναλαμβάνονται μέχρι το τέλος του 17ου αιώνα. Οι τύποι αυτοί άλλοτε κατάγονται από την όψιμο παλαιολόγειο τέχνη, όπως ο πτερωτός Πρόδρομος, στραμμένος προς τον Χριστό σε προτομή και κρατώντας σταυρό και ξετυλιγμένο ειλητάριο, και η στηθαία Παναγία του Πάθους, η οποία κρατεί τον Χριστό, που τρομάζει βλέποντας δύο αγγέλους που βαστούν τον σταυρό και τα άλλα όργανα του Πάθους του· και άλλοτε εμπνέονται από δυτικά πρότυπα, όπως το «Μή μοῦ ἅπτου», όπου η Μαρία η Μαγδαληνή, με λυμένα ξανθά μαλλιά και ντυμένη κατακόκκινο ρούχο με πολύ μαλακές πτυχές, είναι δάνειο από την διεθνή γοτθική τεχνοτροπία.

Το δεύτερο και τρίτο τέταρτο του 16ου αιώνα παρατηρείται αισθητή μείωση των δυτικών επιδράσεων. Εξαφανίζονται, για παράδειγμα, οι φωτοστέφανοι με στικτό φυτικό διάκοσμο, που συναντώνται πολύ συχνά τον 15ο αιώνα κατά μίμησιν ιταλικών προτύπων του 14ου. Το τελευταίο τρίτο του 16ου αιώνα σφραγίζει η καταλυτική παρουσία των ζωγράφων Μιχαήλ Δαμασκηνού και Γεωργίου Κλόντζα, που ανανέωσαν τα εκφραστικά μέσα της κρητικής ζωγραφικής, αφομοιώνοντας δημιουργικά τις κατακτήσεις του ιταλικού μανιερισμού. Ο Κλόντζας, που είχε ιδιαίτερη επίδοση στην ζωγραφική τριπτύχων, ακολουθεί ανεξάρτητο δρόμο και δημιουργεί πολυπρόσωπες συνθέσεις σε μικρή κλίμακα, εμπνευσμένες από την σύγχρονη ιταλική ζωγραφική (εικ. 161).

Η επόμενη γενιά ζωγράφων, που καλύπτει τις τέσσερις πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνα, επιστρέφει στα πρότυπα της πρώιμης κρητικής σχολής, τα οποία αποδίδει με κάποια ακαδημαϊκή ψυχρότητα. Την τελευταία περίοδο της κρητικής σχολής χαρακτηρίζει η συνύπαρξη συντηρητικών και νεωτεριστικών τάσεων. Οι καλύτεροι ζωγράφοι αυτής της περιόδου επηρεάζονται από δυτικά πρότυπα, κυρίως ιταλικές και φλαμανδικές χαλκογραφίες. Μεγάλο όμως τμήμα του κοινού έμεινε προσκολλημένο στην παραδοσιακή εικονογραφία και τεχνοτροπία. Με την κατάληψη της Κρήτης από τους Τούρκους το 1669 σβήνει το μεγάλο αυτό καλλιτεχνικό κέντρο, όπου οι τεχνικές και αισθητικές αρχές της βυζαντινής ζωγραφικής είχαν πλουτισθεί και ανανεωθεί με επείσακτα δυτικά στοιχεία, που αφομοιώθηκαν οργανικά. Το κενό αυτό δεν καταφέρνουν να αναπληρώσουν τα δευτερεύοντα κέντρα που αναπτύσσονται τότε στα ενετοκρατούμενα ακόμη νησιά του Ιονίου, όπου οι επίγονοι των Κρητικών προσπαθούν να συντηρήσουν την παράδοσή τους, πλουτίζοντάς την με νέα, κυρίως αλληγορικά, εικονογραφικά θέματα. Από το δεύτερο τέταρτο του 18ου αιώνα και υπό την επίδραση του νεωτεριστή Παναγιώτη Δοξαρά, κυριαρχεί εκεί η σύγχρονη ιταλική τεχνοτροπία του μπαρόκ.

Από τα άλλα τοπικά εργαστήρια που δραστηριοποιούνται στις λατινοκρατούμενες και τουρκοκρατούμενες ελληνικές χώρες, περισσότερο επηρεάσθηκαν

από την κρητική σχολή το κυπριακό και αυτό που αναπτύχθηκε τον 16ο αιώνα στην ηπειρωτική Ελλάδα (Ήπειρο, Θεσσαλία και Ρούμελη). Ομοιογένεια στις τάσεις, την τεχνοτροπία και την εικονογραφία, διαπιστώνεται τον 15ο αιώνα σε ένα εργαστήριο που τοιχογραφεί ναούς κυρίως στην Καστοριά, αλλά και στα Μετέωρα και στην βόρειο Βαλκανική, και που μας άφησε και μερικές εικόνες. Γνωστό ως «τελευταία μακεδονική σχολή» ή «εργαστήριο της Καστοριάς», χαρακτηρίζεται από αντικλασσική διάθεση, με πλαδαρό σχέδιο, μαλακό πλάσιμο, εκφραστικές στάσεις και χειρονομίες, πεζά, αν όχι ηθελημένα άσχημα, πρόσωπα, τονισμό του δραματικού στοιχείου και παρεμβολή ανεκδοτολογικών λεπτομερειών. Τις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα σημειώνεται στο Άγιον Όρος, που μέχρι τότε δεν είχε δημιουργήσει δική του καλλιτεχνική παράδοση, ένα κίνημα επιστροφής σε παλαιολόγεια πρότυπα, που μιμείται με μεγάλη επιτυχία την ζωγραφική κυρίως του Πρωτάτου. Τα άλλα τοπικά εργαστήρια της μεταβυζαντινής περιόδου δεν έχουν επαρκώς μελετηθεί, ή δεν έχουν καν εντοπισθεί. Ενώ στο Ιόνιο κυριαρχεί, όπως είδαμε, από το δεύτερο τέταρτο του 18ου αιώνα το μπαρόκ, στις τουρκοκρατούμενες περιοχές επιβιώνουν μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα, στην θρησκευτική τουλάχιστον ζωγραφική και σε εκφυλισμένη οπωσδήποτε μορφή, η παραδοσιακή τεχνοτροπία και εικονογραφία.

ΔΙΑΔΟΣΗ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΣΥΛΛΟΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Οι βυζαντινές εικόνες γνώρισαν μεγάλη διάδοση σε άλλες χριστιανικές χώρες, όπως η Γεωργία, και κυρίως σε χώρες που εκχριστιανίσθηκαν από το Βυζάντιο και διατήρησαν με αυτό στενούς δεσμούς, όπως η Βουλγαρία, η Σερβία και η Ρωσία. Μαζί με τα λειτουργικά βιβλία και τα ιερά κείμενα, οι Βυζαντινοί έστελναν στις νεοπροσηλυτισθείσες χώρες και φορητές εικόνες. Τα ρωσικά χρονικά κάνουν συχνά λόγο για βυζαντινές εικόνες που εστέλλοντο στην Ρωσία από τον 11ο ήδη αιώνα. Περιφημότερη ανάμεσά τους είναι αναμφίβολα η Παναγία του Βλαδιμήρ, εξαίσιο κωνσταντινουπολιτικό έργο του πρώτου τρίτου του 12ου αιώνα. Ο Βίος του αγίου Σάββα, πρώτου αρχιεπισκόπου Σερβίας, διηγείται, ότι ο άγιος φρόντισε να φέρει εικόνες από τα καλύτερα εργαστήρια της Βασιλεύουσας. Συν τω χρόνω Έλληνες ζωγράφοι εγκαταστάθηκαν μονίμως στις ομόδοξες χώρες, όπως ο Θεοφάνης ο Έλλην ο οποίος, αφού εργάσθηκε στην περιοχή της Κωνσταντινουπόλεως, μετανάστευσε πρώτα στο Νόβγκοροντ και μετά στην Μόσχα. Στην Δύση βυζαντινές εικόνες μαρτυρούνται κυρίως στην Ιταλία. Πρόκειται συχνά για λάφυρα της Τετάρτης Σταυροφορίας.

Κατά την μεταβυζαντινή περίοδο συνεχίσθηκε η εξαγωγή εικόνων, κυρίως από την Κρήτη, στις ομόδοξες χώρες αλλά και στην Ιταλία και την Δαλματία, χώρες καθολικές, όπου οι ελληνικές εικόνες έχαιραν, τον 15ο κυρίως αιώνα, μεγάλης εκτιμήσεως και σεβασμού, ως αυθεντικότεροι εκφραστές του χριστιανικού δόγματος από τους νεωτεριστικούς πίνακες των ζωγράφων της Αναγεννήσεως. Την εποχή αυτή ανθούσε το εμπόριο εικόνων μεταξύ Κρήτης και Ιταλίας, και μερικές φορές οι παραγγελίες αφορούσαν εκατοντάδες εικόνων με το ίδιο θέμα –την Παναγία–, που έπρεπε να παραδοθούν σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα. Οι προτιμήσεις του κοινού φαίνεται ότι άλλαξαν τον 16ο αιώνα. Κρητικές εικόνες συνέχισαν να εξάγονται στην Ιταλία, δεν μαρτυρούνται όμως πια μαζικές παραγγελίες.

Η σημαντικότερη στον κόσμο συλλογή βυζαντινών εικόνων βρίσκεται στην Μονή της Αγίας Αικατερίνης στην χερσόνησο του Σινά. Η μονή δεν λεηλατήθηκε ποτέ, δεν επηρεάσθηκε από την Εικονομαχία, και το πολύ ξηρό κλίμα της περιοχής ευνοεί την διατήρηση των οργανικών υλικών. Διατηρήθηκαν έτσι εκεί εικόνες της πρώτης χιλιετίας, ενώ δεν έχουν σωθεί αλλού, εκτός από ελάχιστα παραδείγματα στην Ιταλία. Στην Μονή του Σινά βρίσκονται και οι περισσότερες εικόνες του 11ου αιώνα. Βυζαντινές εικόνες του 12ου-14ου αιώνα έχουν σωθεί και αλλού –κυρίως στο Άγιον Όρος–, αλλά η πλουσιότερη συλλογή είναι της Μονής της Αγίας Αικατερίνης.

Στα Ιεροσόλυμα και γενικότερα στην Παλαιστίνη διατηρούνται ελάχιστες βυζαντινές εικόνες, αν και η Λαύρα του Αγίου Σάββα είναι το αρχαιότερο εν λειτουργία ορθόδοξο μοναστήρι.

Στο Άγιον Όρος έχει σωθεί ένα από τα εντυπω-

σιακότερα σύνολα βυζαντινών και πρωίμων μεταβυζαντινών εικόνων στον κόσμο, αν και οι περισσότερες από τις 20.000 εικόνες που φυλάσσονται εκεί είναι νεότερες. Οι σπουδαιότερες συλλογές είναι των μονών Μεγίστης Λαύρας, Βατοπεδίου, Χελανδαρίου και Παντοκράτορος. Έξω από τα μοναστικά καθιδρύματα του Άθω, τα σημαντικότερα σύνολα βυζαντινών εικόνων στην Ελλάδα είναι του Βυζαντινού Μουσείου στην Αθήνα, της Μονής του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο και της Μονής Μεταμορφώσεως στα Μετέωρα. Οι συλλογές αυτές περιέχουν και μεγάλο αριθμό μεταβυζαντινών εικόνων. Σημαντικές συλλογές κρητικών εικόνων υπάρχουν στα Μουσεία Μπενάκη και Κανελλοπούλου στην Αθήνα, στα Μουσεία Ζακύνθου και Κερκύρας και στην Συλλογή της Αγίας Αικατερίνης στο Ηράκλειο. Το μεγαλύτερο, ωστόσο, μέρος του υλικού της μεταβυζαντινής περιόδου είναι σκορπισμένο σε εκκλησίες, μοναστήρια, τοπικά μουσεία και συλλογές.

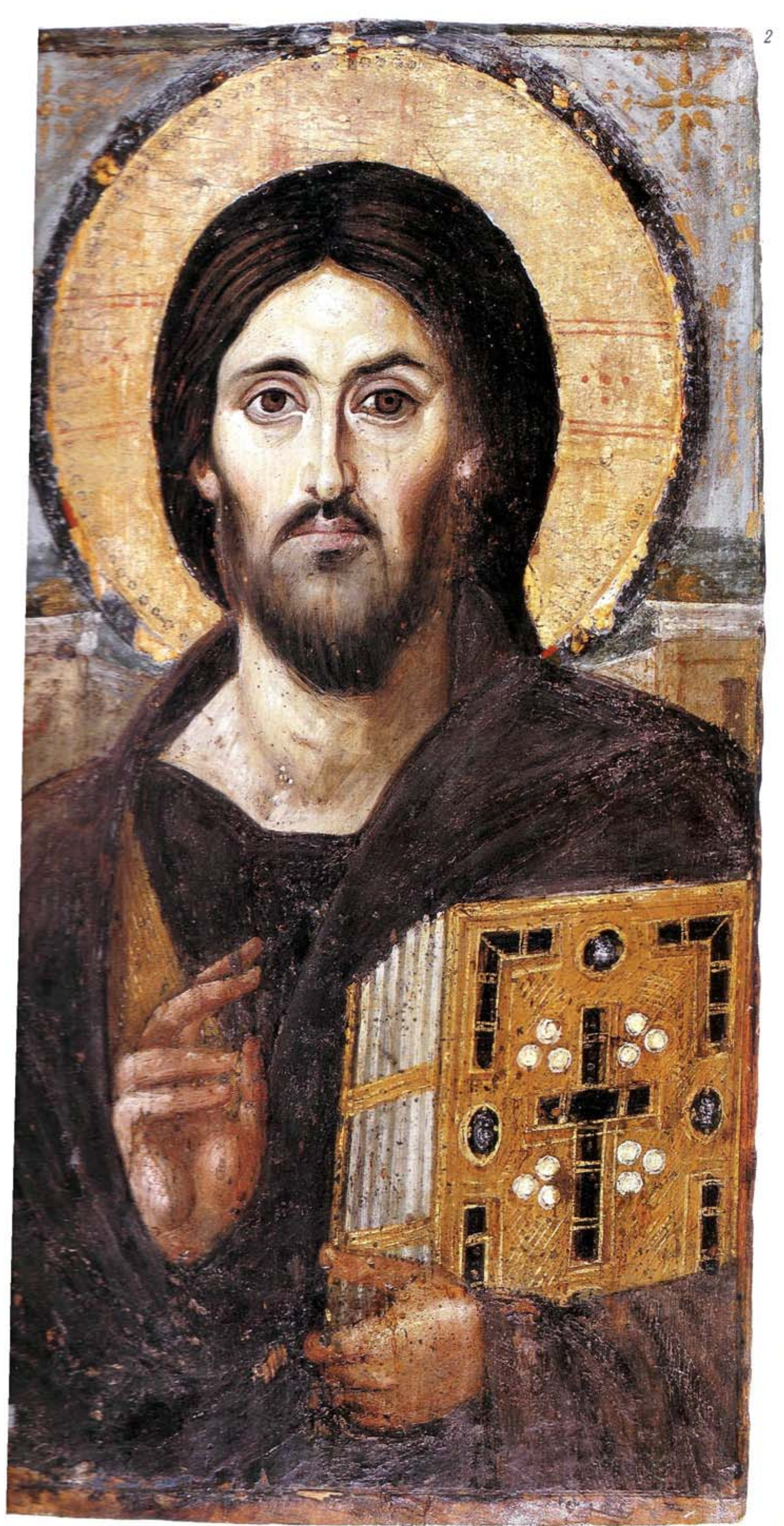
Μεγάλος αριθμός βυζαντινών εικόνων έχει σωθεί στην Κύπρο. Πολλές από αυτές εκτίθενται στο Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄ στην Λευκωσία. Στις βορείως της Ελλάδος χώρες των Βαλκανίων το μεγαλύτερο και καλύτερο σε ποιότητα σύνολο βυζαντινών εικόνων βρίσκεται στην Αχρίδα. Πολλές και καλής τέχνης βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες φυλάσσονται στην Ρωσία –κυρίως στην Αγία Πετρούπολη και την Μόσχα. Εκτός από τις εικόνες που είχαν μεταφερθεί εκεί παλιότερα, Ρώσοι ερευνητές και προσκυνητές κατώρθωσαν να αποκτήσουν κατά τον 19ο αιώνα σημαντικές εικόνες από το Σινά και τις μονές του Άθω, ενώ συλλέκτες αγόρασαν πολλές κρητικές εικόνες στην Ιταλία.

Λίγες σχετικά ελληνικές εικόνες βρίσκονται στην δυτική Ευρώπη και την Αμερική. Αυτό οφείλεται εν μέρει στο γεγονός, ότι άρχισαν να γίνονται αντικείμενο μελέτης και συλλογής σχετικά πρόσφατα. Το σπουδαιότερο μέρος αυτού του υλικού είναι σκορπισμένο σε εκκλησιαστικά καθιδρύματα και μουσεία της Ιταλίας. Όσον αφορά στις εικόνες με μεταλλική επένδυση, τα σημαντικότερα σύνολα βρίσκονται στην Μονή Βατοπεδίου, την Αχρίδα και την Μόσχα.

1. Χριστός Παντοκράτωρ, λεπτομέρεια της εικ. 2.



2



2. Χριστός Παντοκράτωρ (εγκαυστική εικόνα), α΄ μισό 6ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

3. Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα, οι άγιοι Θεόδωρος ο Στρατηλάτης και Γεώργιος και άγγελοι (εγκαυστική εικόνα), β΄ μισό 6ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

3





5



4. Άγιος Πέτρος και σε μετάλλια ο απόστολος Ιωάννης, ο Χριστός και η Παναγία (εγκαυστική εικόνα), β΄ μισό 6ου ή αρχές 7ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

5. Σταύρωση, 8ος αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

6

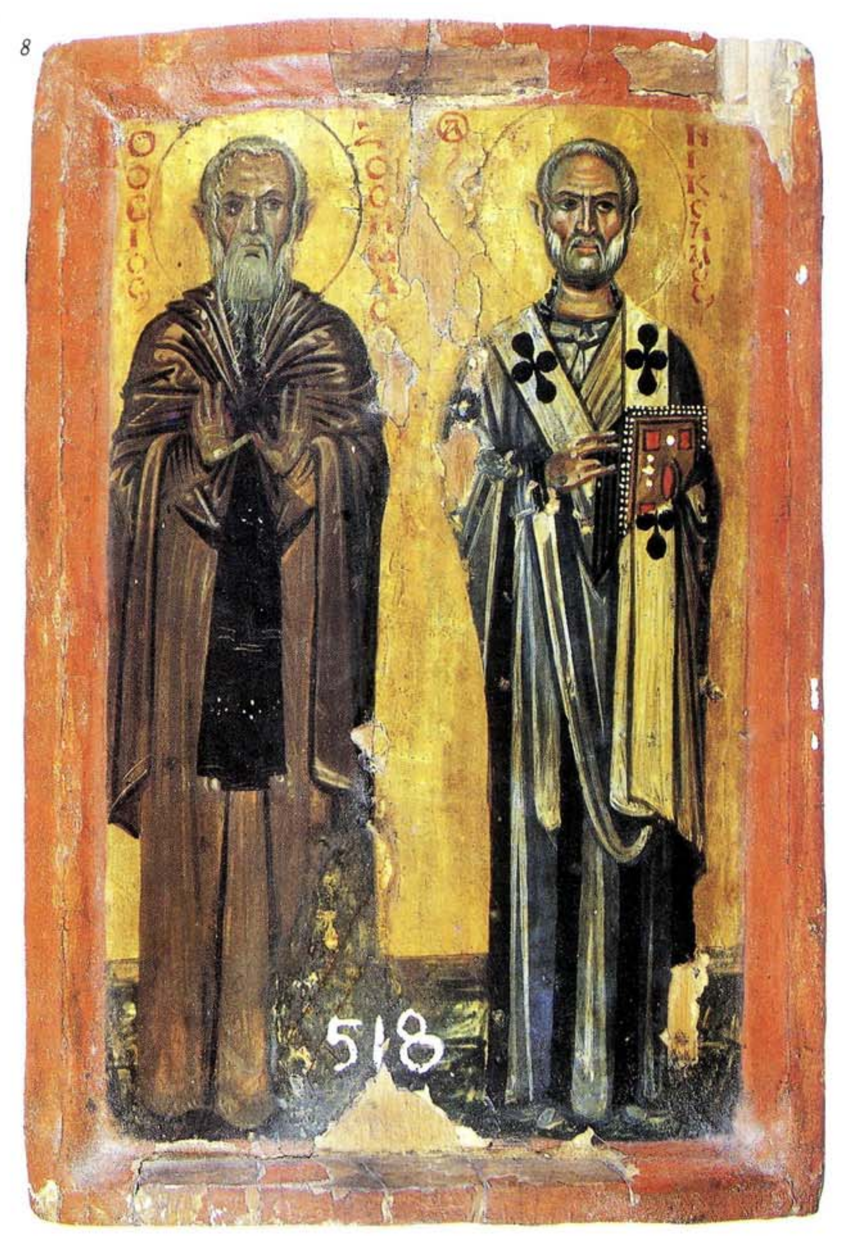


6. Ανάληψη, 9ος-10ος αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.



7. *Δύο φύλλα τριπτύχου με το άγιο Μανδήλιο: ο άγιος Θαδδαίος και ο βασιλεύς Αύγαρος επάνω, οι άγιοι Παύλος ο Θηβαίος, Αντώνιος, Βασίλειος και Εφραίμ ο Σύρος κάτω, μέσα 10ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.*

8



9



8. Άγιοι Ζωσιμάς και Νικόλαος, α΄ μισό 10ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

9. Άγιος Φίλιππος, β΄ μισό 10ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.



10. Νιπτήρ, α΄ μισό 10ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

11

12



11. Κάλυμμα λειψανοθήκης με ευαγγελικές σκηνές: Γέννηση και Βάπτιση κάτω, Σταύρωση στο μέσο, Ανάληψη και Μυροφόρες στον τάφο επάνω, 9ος αι. Βατικανό, Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana.

12. Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, 10ος αι. Βατικανό, Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana.

13



13. Τμήμα επιστυλίου τέμπλου: άγιοι Φίλιππος, Θεόδωρος και Δημήτριος από Μεγάλη Δέηση, α΄ μισό 12ου αι. Αγία Πετρούπολη, Μουσείο του Ερμιτάζ.



14. Άγιος Νικόλαος και σε μετάλλια ο Χριστός, οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος, στρατιωτικοί και ιαματικοί άγιοι, 11ος αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.



15. Τρίμορφο με τους αγίους Ιωάννη Ελεήμονα και Ιωάννη της Κλίμακος στα πλάγια και σε μετάλλια την Ετοιμασία του Θρόνου και αγγέλους επάνω, και αγίους κάτω, β΄ μισό 11ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

16-17. Δίπτυχο μηνολόγιο, β΄ μισό 11ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.





18. Μεγάλη Δέηση, στην επάνω ζώνη, και Δωδεκάορτο, β΄ μισό 11ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

19. Γέννηση και Προσκύνηση των μάγων επάνω, Φυγή στην Αίγυπτο και Βρεφοκτονία κάτω, τέλη 11ου - αρχές 12ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

18



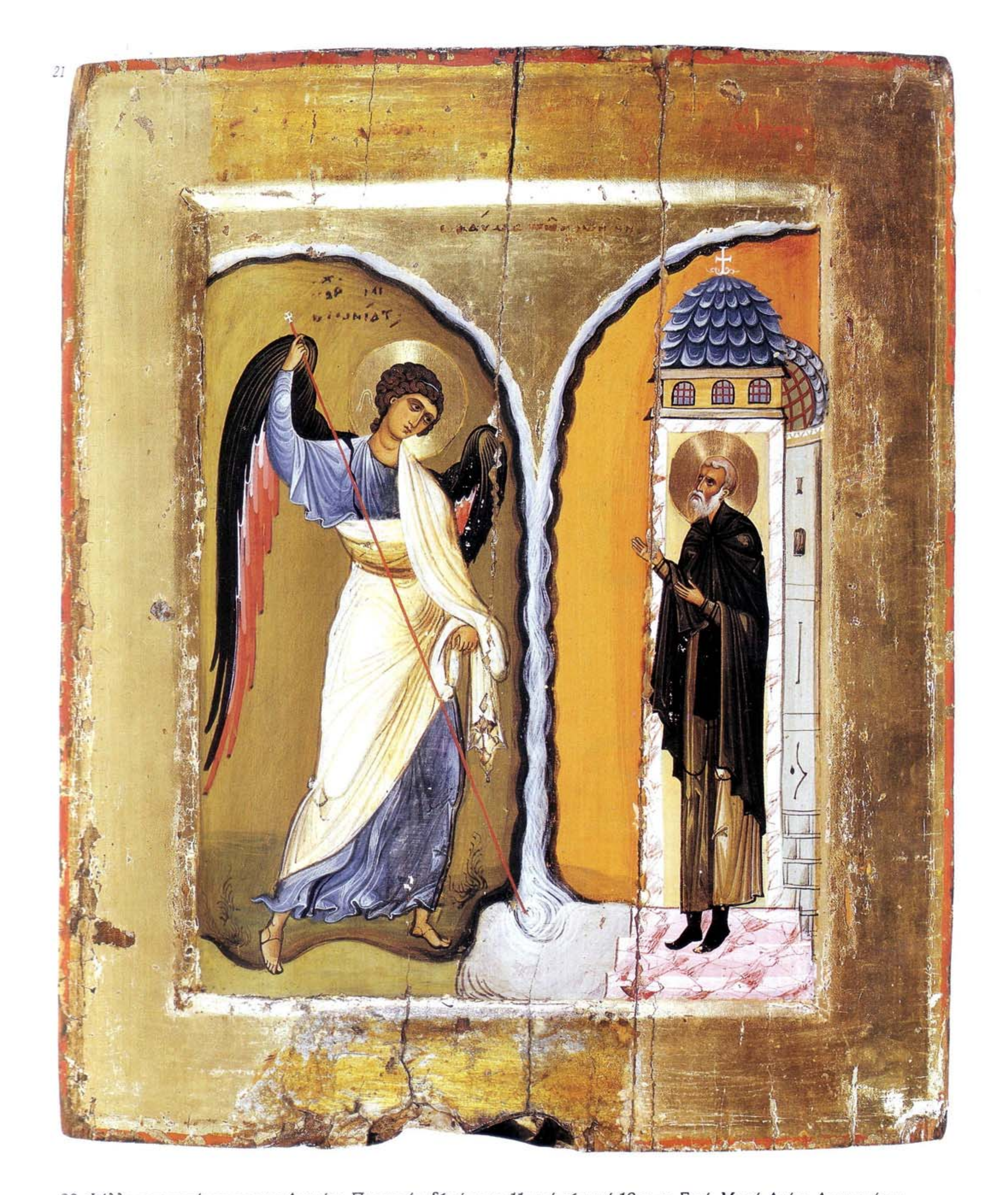
19



20



21



20. Φύλλο τετραπτύχου με την Δευτέρα Παρουσία, δ´ τέταρτο 11ου ή α´ μισό 12ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

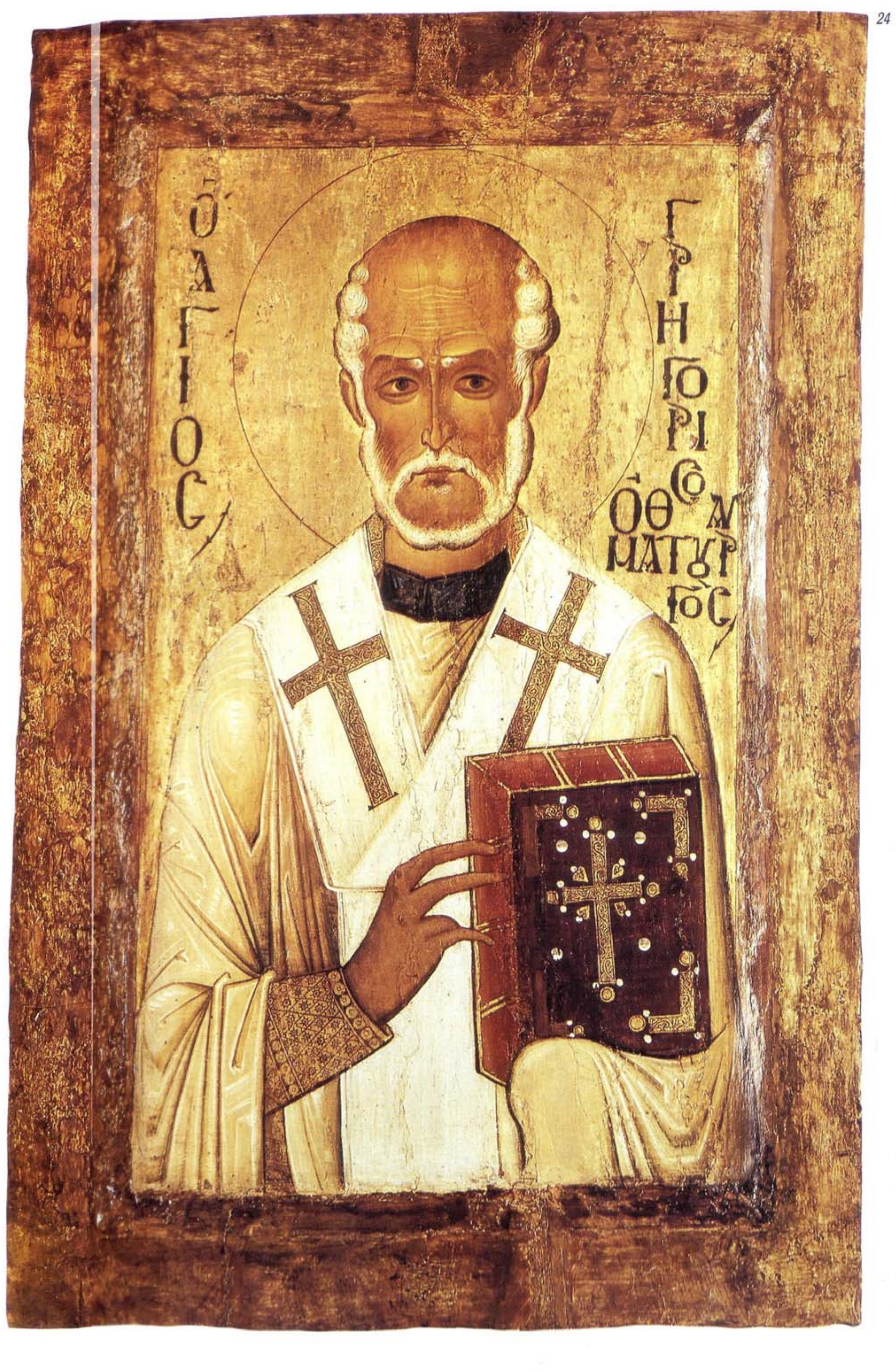
21. Το εν Χώναις θαύμα του αρχαγγέλου Μιχαήλ: ο αρχάγγελος και ο «προσμονάριος» Άρχιππος, β´ ή γ´ τέταρτο 12ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.



22-23. Θεοτόκος Κυκκώτισσα πλαισιωμένη από τον Χριστό «ἐν δόξῃ» επάνω, αγίους και το «Ἄνωθεν οἱ προφῆται», α΄ μισό 12ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.


ΜΡ
ΘΥ
ΥΜΕ
ΩΝ Ο
ΕΟΔΟ
Χ
ΟϹ

24



24. Άγιος Γρηγόριος ο Θαυματουργός, γ΄ τέταρτο 12ου αι. Αγία Πετρούπολη, Μουσείο του Ερμιτάζ.

25. Παναγία του Βλαδιμήρ, α΄ τρίτο 12ου αι. Μόσχα, Πινακοθήκη Τρετιακώφ.


25



26

26. Χριστός Παντοκράτωρ (ψηφιδωτή εικόνα), α΄ μισό 12ου αι. Βερολίνο, Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst.

27. Χριστός Παντοκράτωρ (ψηφιδωτή εικόνα), γ΄ τέταρτο 12ου αι. Φλωρεντία, Museo del Bargello.



27



28. Κλίμαξ του αγίου Ιωάννου του Σιναΐτου, α΄ μισό 12ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

29



29. Σταύρωση με μετάλλια αγίων και αγγέλων· η αγία Αικατερίνη κάτω στο κέντρο, β΄ ή γ΄ τέταρτο 12ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

30



31

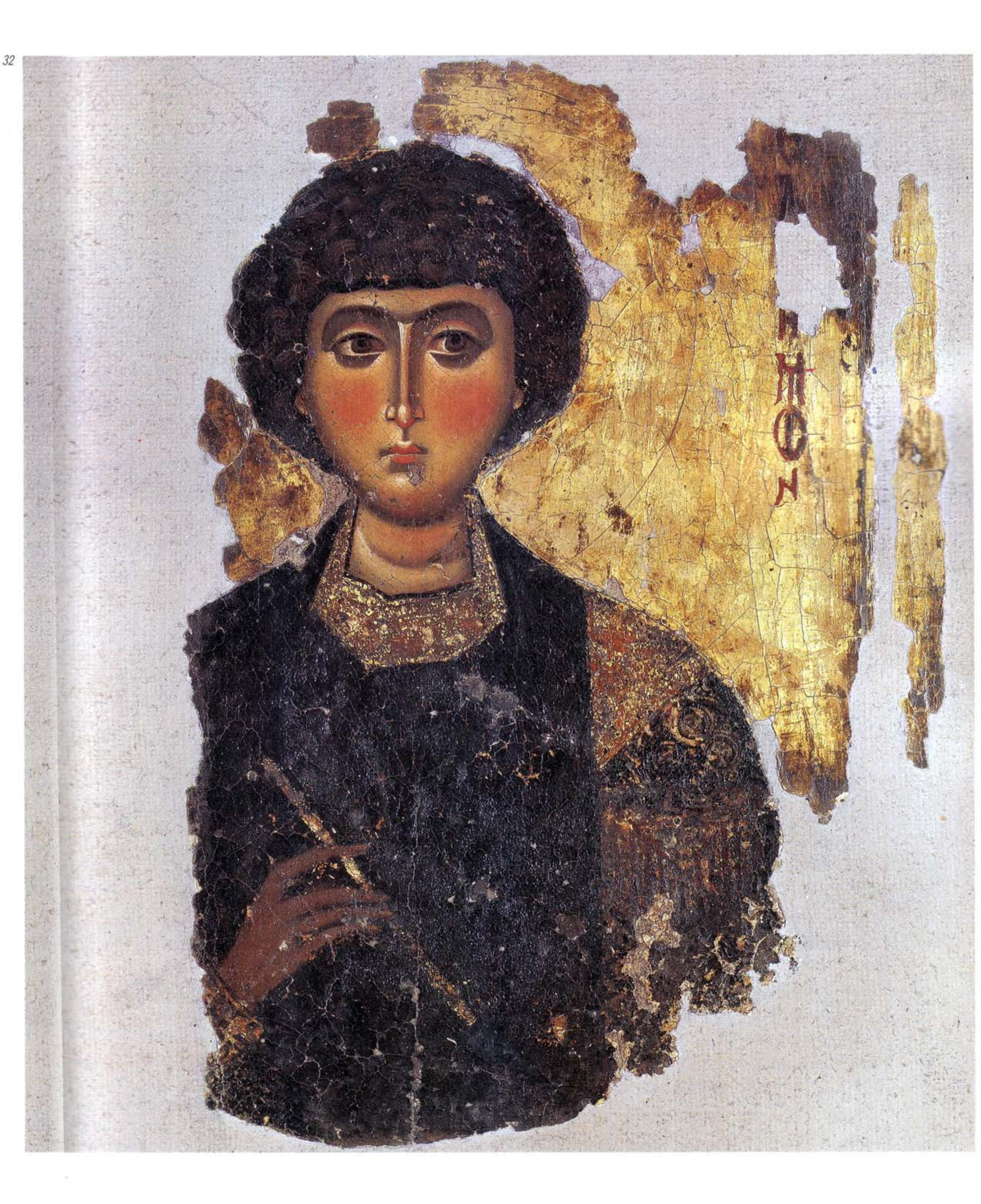


30. Έγερση του Λαζάρου, β΄ μισό 12ου αι. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο.

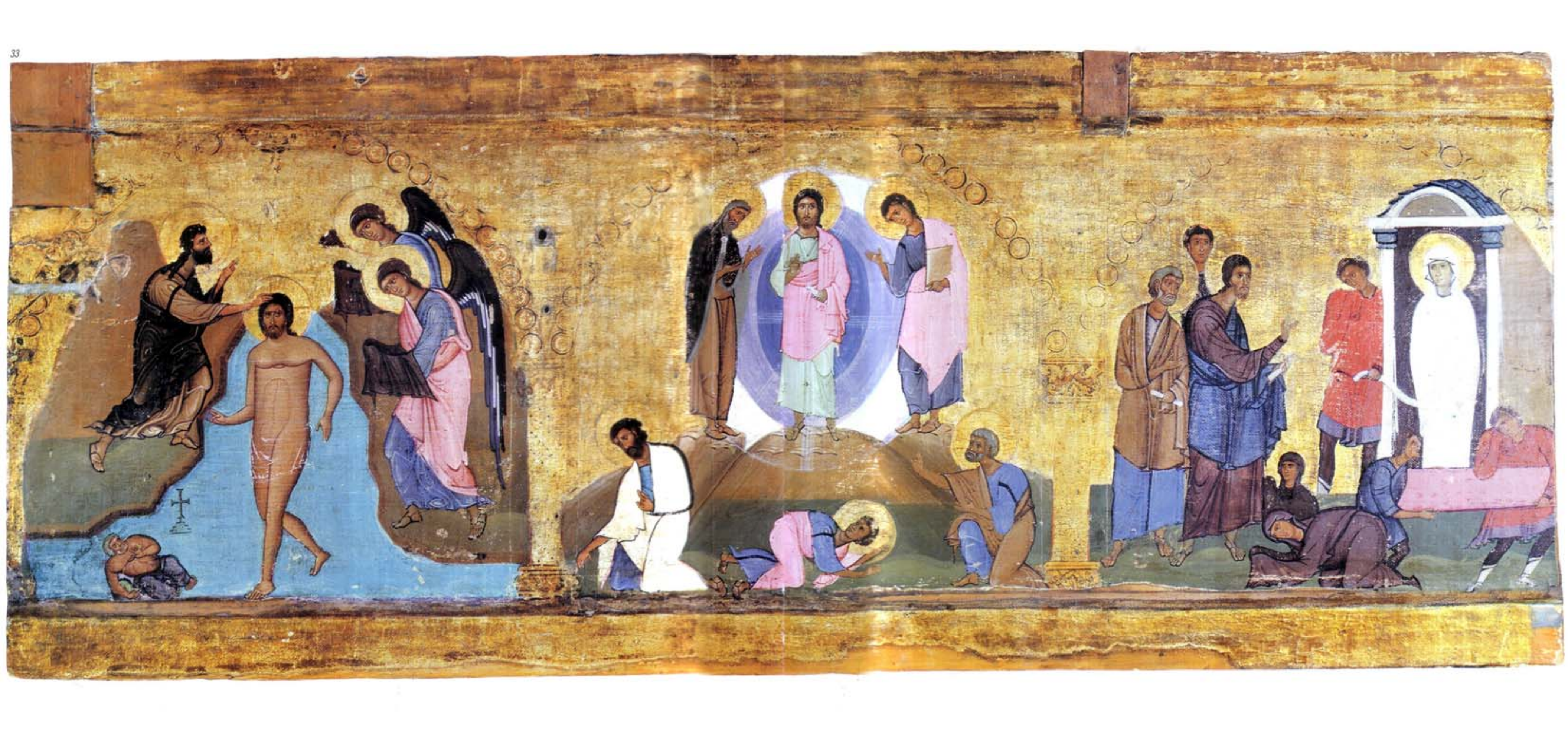
31. Μεταμόρφωση, β΄ μισό 12ου αι. Αγία Πετρούπολη, Μουσείο του Ερμιτάζ.

32. Άγιος Παντελεήμων, α΄ μισό 12ου αι. Άγιον Όρος, Μονή Μεγίστης Λαύρας.

32

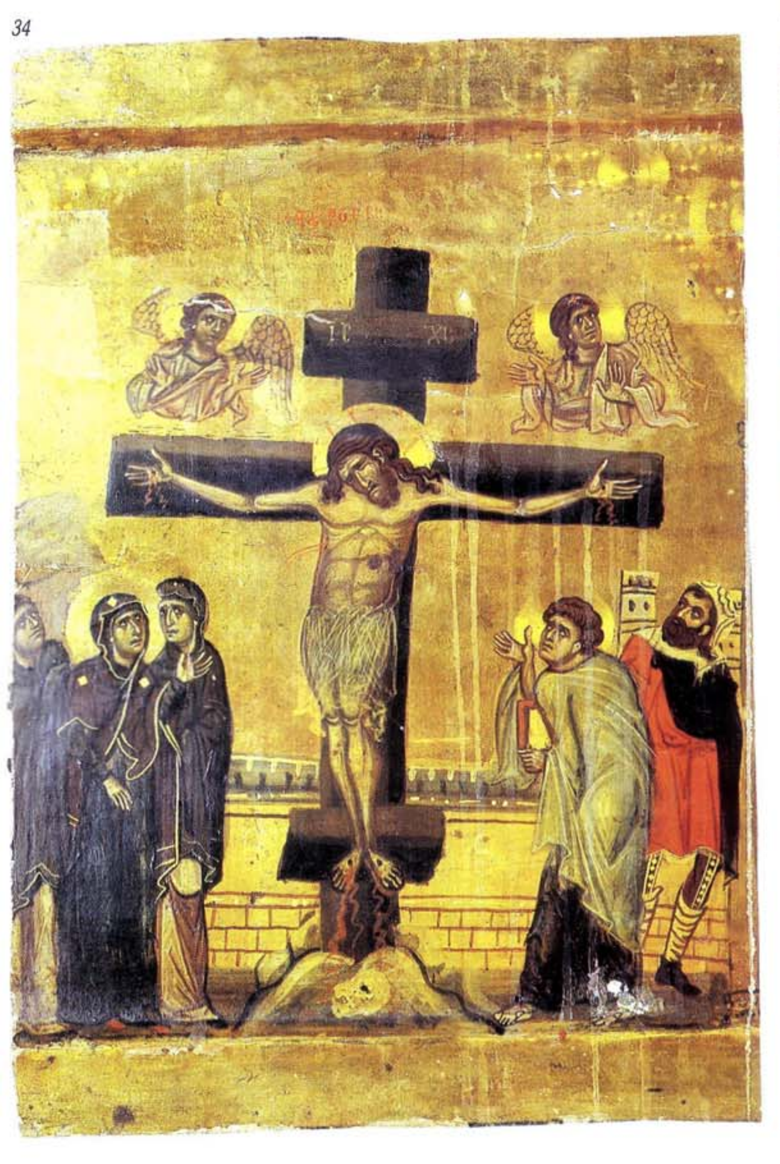


33



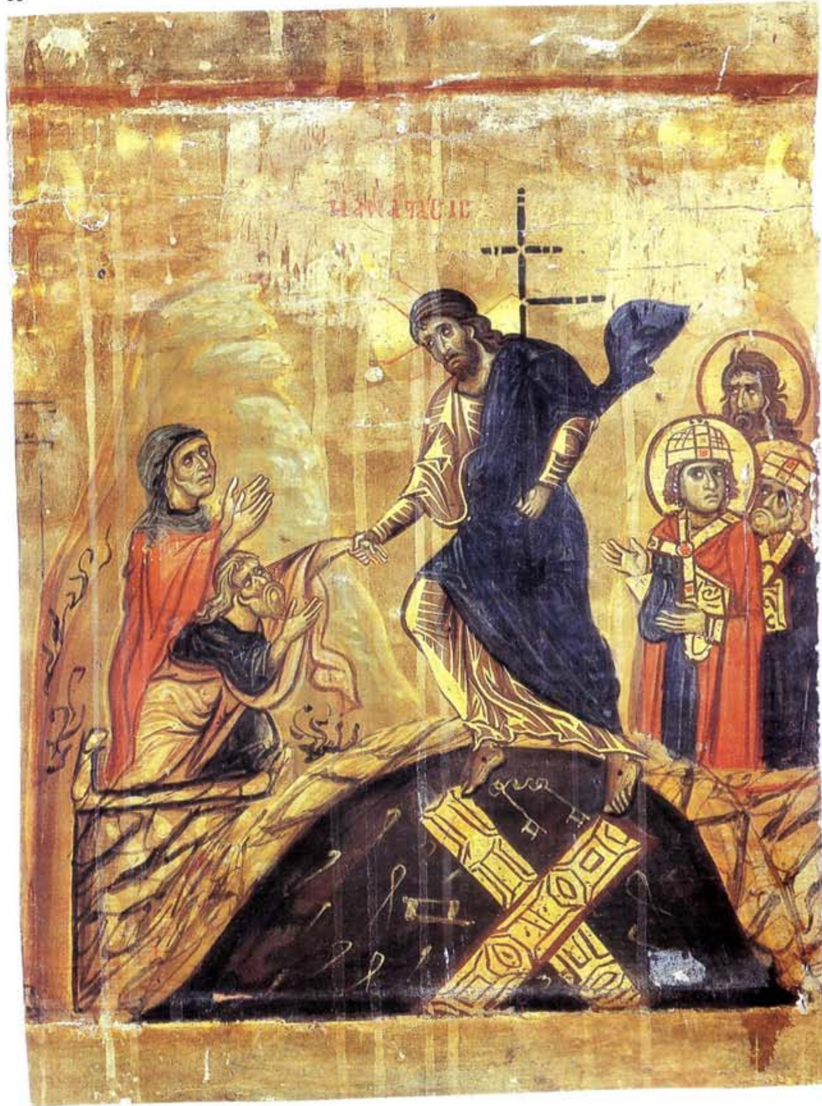
33. Τμήμα επιστυλίου τέμπλου με το Δωδεκάορτο: Βάπτιση, Μεταμόρφωση, Έγερση του Λαζάρου, α΄ μισό 12ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

34

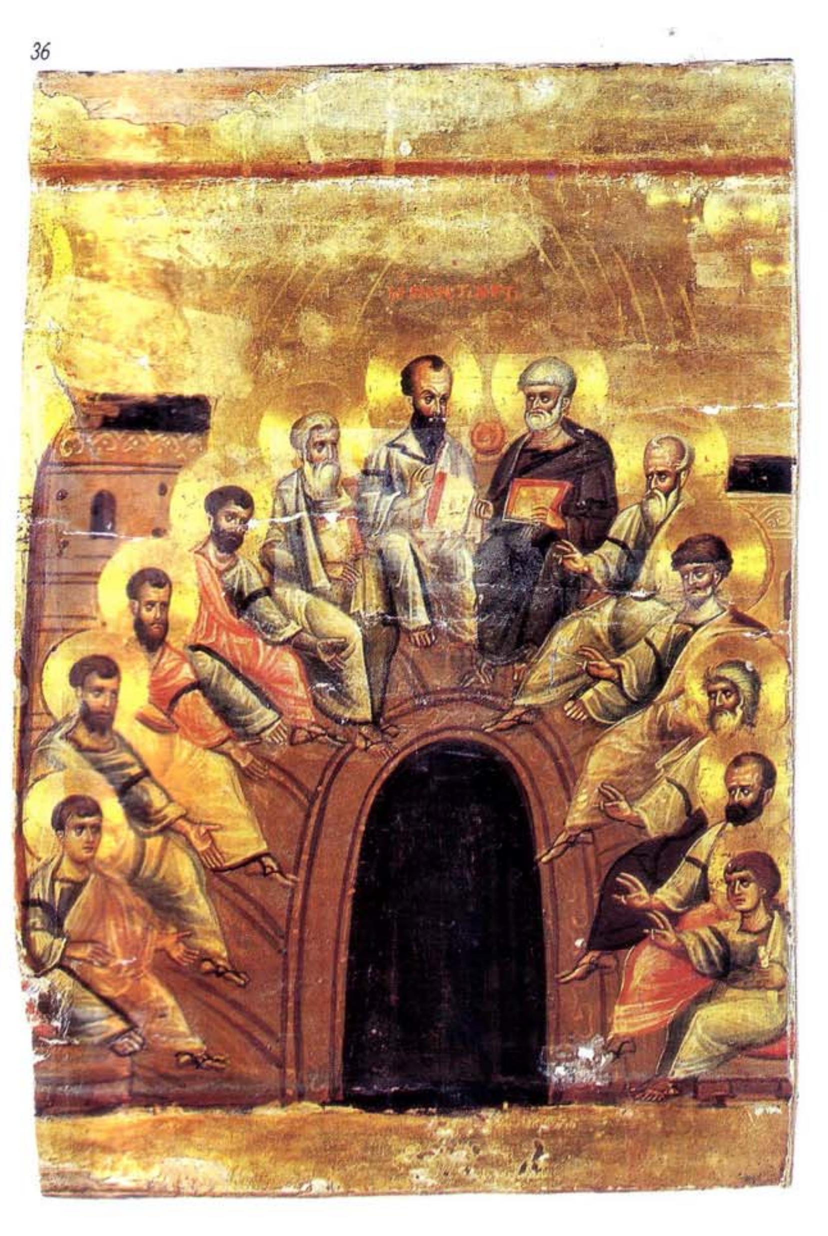


35

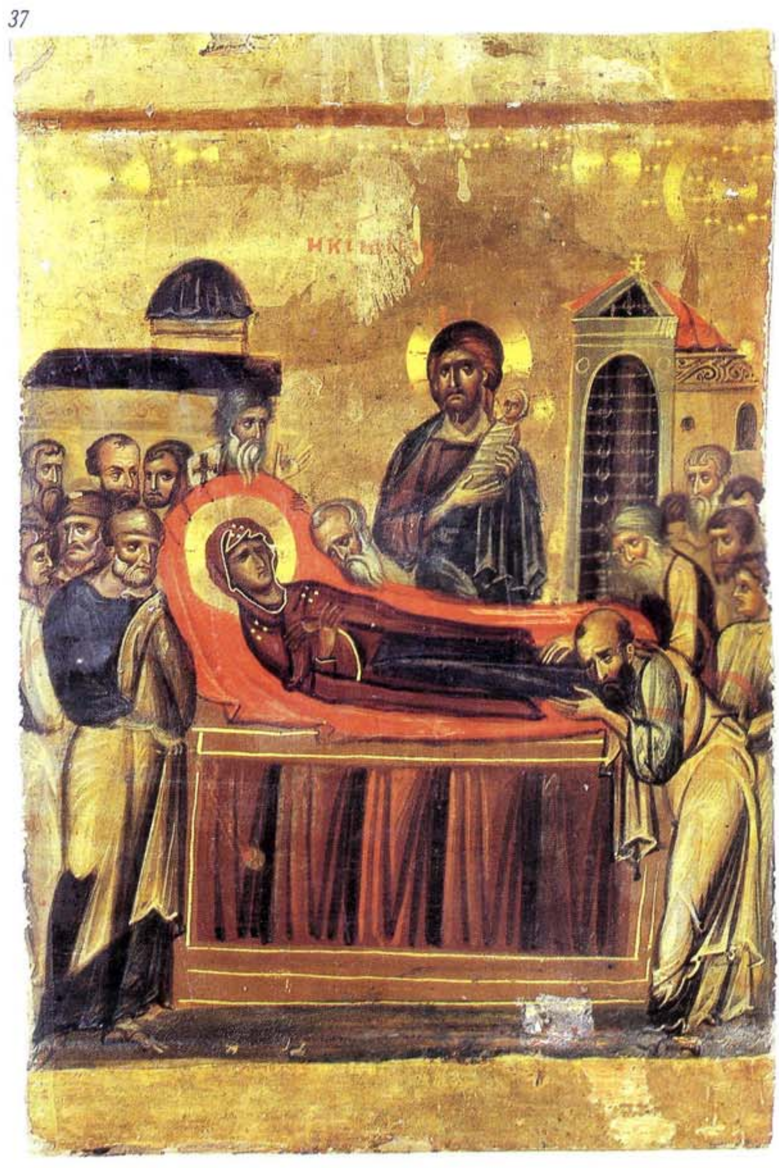




36



37



34-35. *Σκηνές Δωδεκαόρτου από επιστύλιο τέμπλου: Σταύρωση και Εις Άδου Κάθοδος, τέλη 12ου ή αρχές 13ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.*

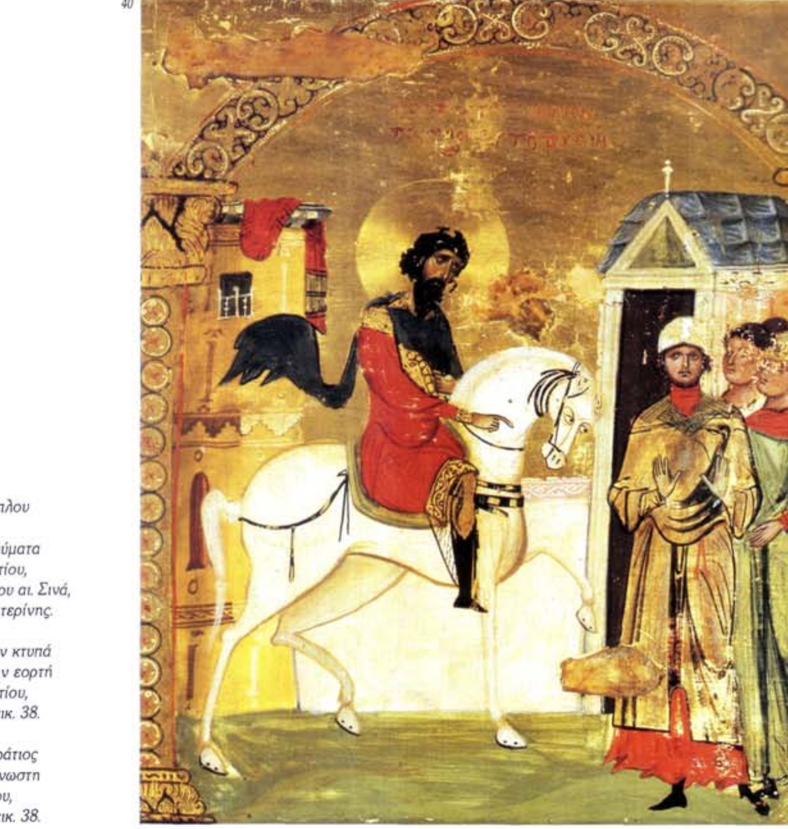
36-37. *Σκηνές Δωδεκαόρτου από επιστύλιο τέμπλου: Πεντηκοστή και Κοίμηση της Θεοτόκου, τέλη 12ου ή αρχές 13ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.*



38

39

40



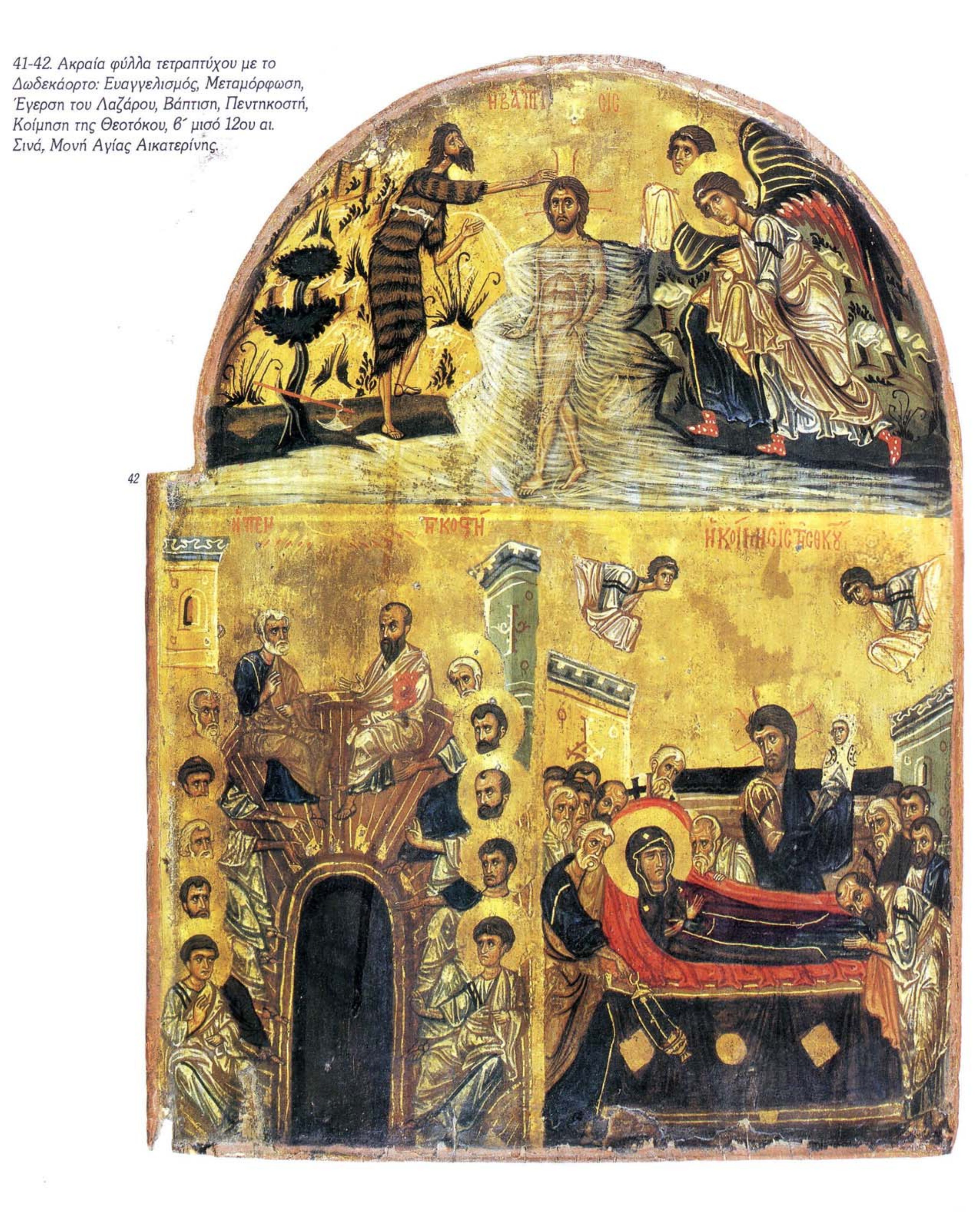
38. Επιστύλιο τέμπλου με το Τρίμορφο στο κέντρο και θαύματα του αγίου Ευστρατίου, β' ή γ' τέταρτο 12ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

39. Ομάδα εφήβων κτυπά σήμαντρο κατά την εορτή του αγίου Ευστρατίου, λεπτομέρεια της εικ. 38.

40. Ο άγιος Ευστράτιος έφιππος σε αδιάγνωστη σκηνή του βίου του, λεπτομέρεια της εικ. 38.



41



41-42. Ακραία φύλλα τετραπτύχου με το Δωδεκάορτο: Ευαγγελισμός, Μεταμόρφωση, Έγερση του Λαζάρου, Βάπτιση, Πεντηκοστή, Κοίμηση της Θεοτόκου, β΄ μισό 12ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

42



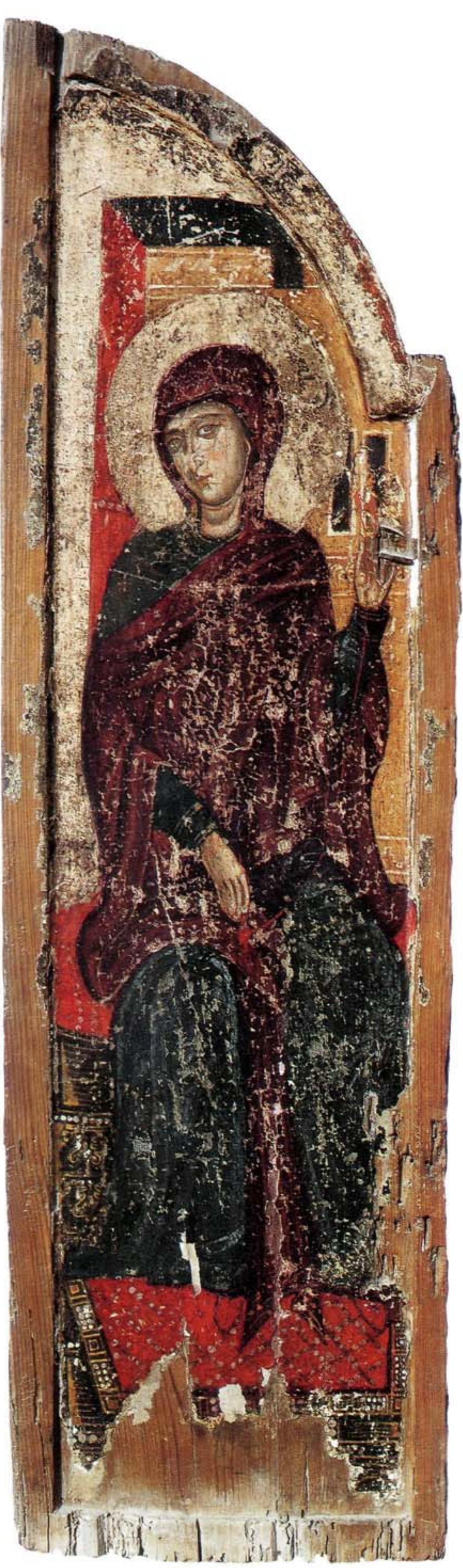
43

43. Θεοτόκος Ελεούσα, τέλη 12ου αι. Πάφος, Μονή Αγίου Νεοφύτου.

44. Ευαγγελισμός (βημόθυρα), τέλη 12ου αι. Κύπρος, Πάνω Λεύκαρα, Ναός Τιμίου Σταυρού.

44



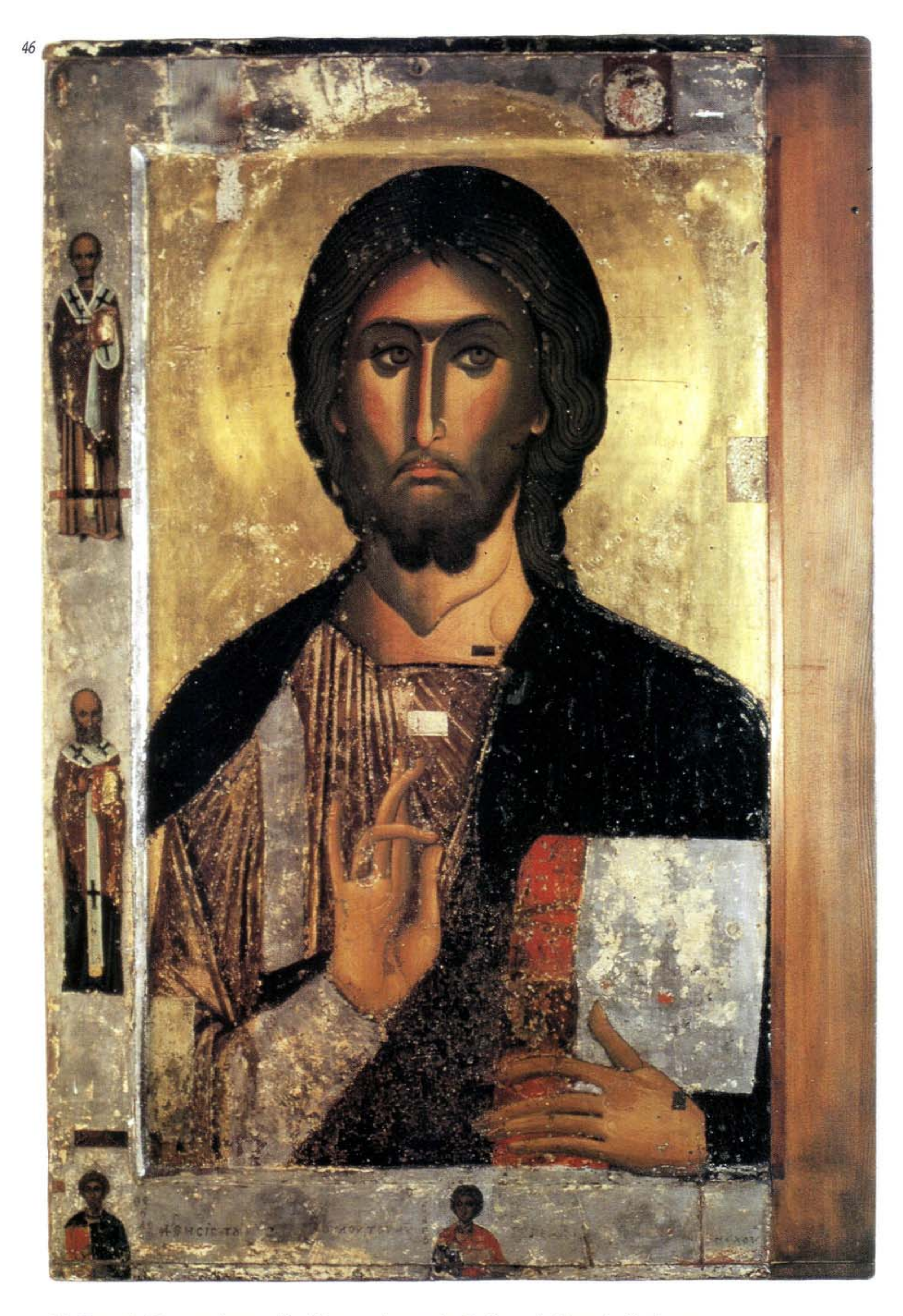


45



45. Θεοτόκος Οδηγήτρια, τέλη 12ου αι. Λευκωσία, Βυζαντινό Μουσείο Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄.

46



46. Χριστός Παντοκράτωρ, τέλη 12ου αι. Λευκωσία, Βυζαντινό Μουσείο Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄.

47



48



47. Αρχάγγελος Γαβριήλ Ευαγγελισμού, 1108-1120. Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος.

48. Θεοτόκος Ευαγγελισμού, 1108-1120. Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος.



49-50. Ευαγγελισμός.
τέλη 12ου αι. Σινά,
Μονή Αγίας Αικατερίνης.

50



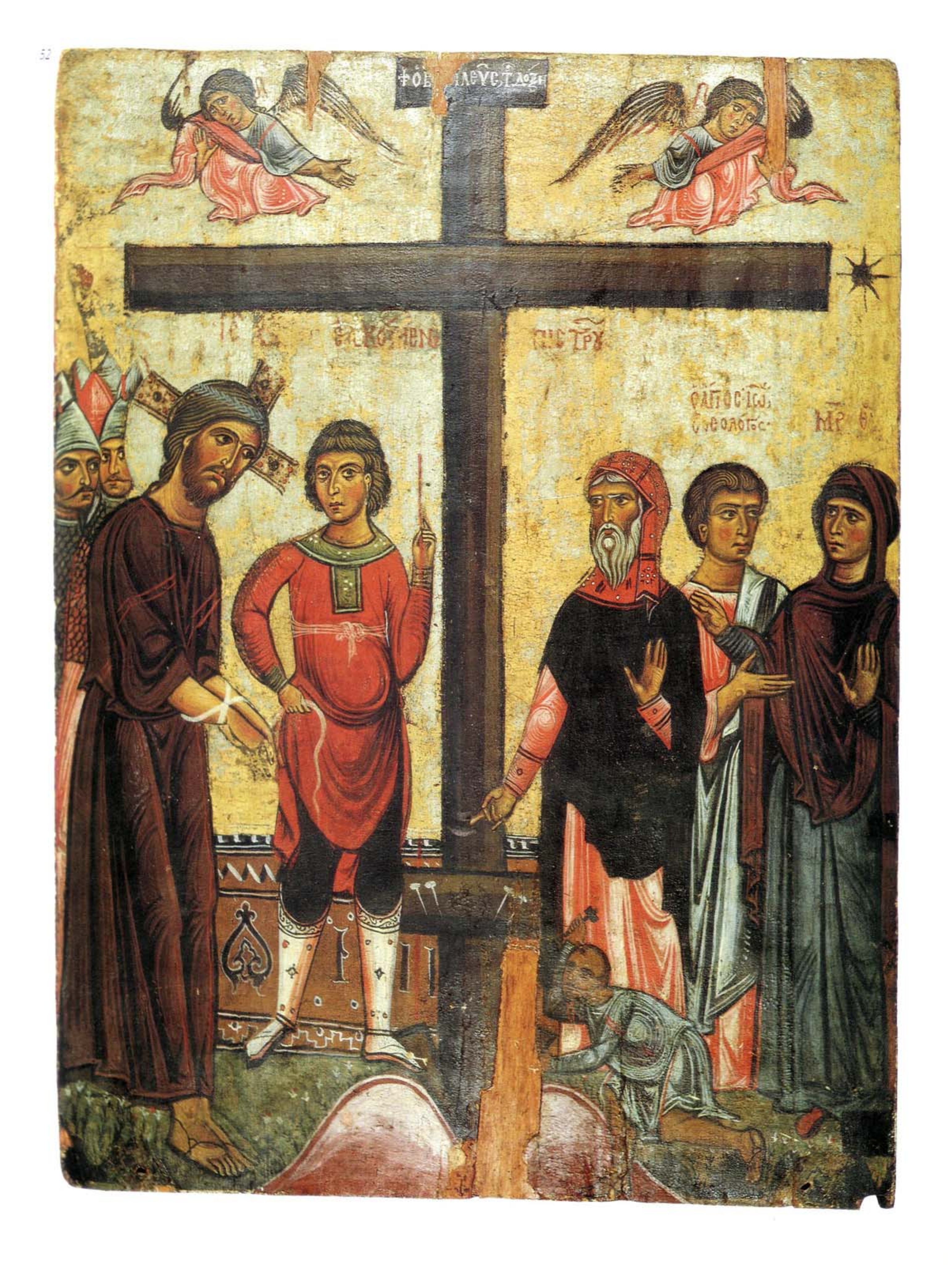


51

51. Εικόνα μηνολογίου, π. 1200. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

52. Ελκόμενος Χριστός, π. 1200. Κύπρος, Πελέντρι, Ναός Τιμίου Σταυρού.

52





53



54

53-54. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Θεοτόκος Οδηγήτρια - Άκρα Ταπείνωση, β΄ μισό 12ου αι. Καστοριά, Αρχαιολογικό Μουσείο.

55. Ο Μωυσής και η Φλεγομένη Βάτος, α΄ τέταρτο 13ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

55



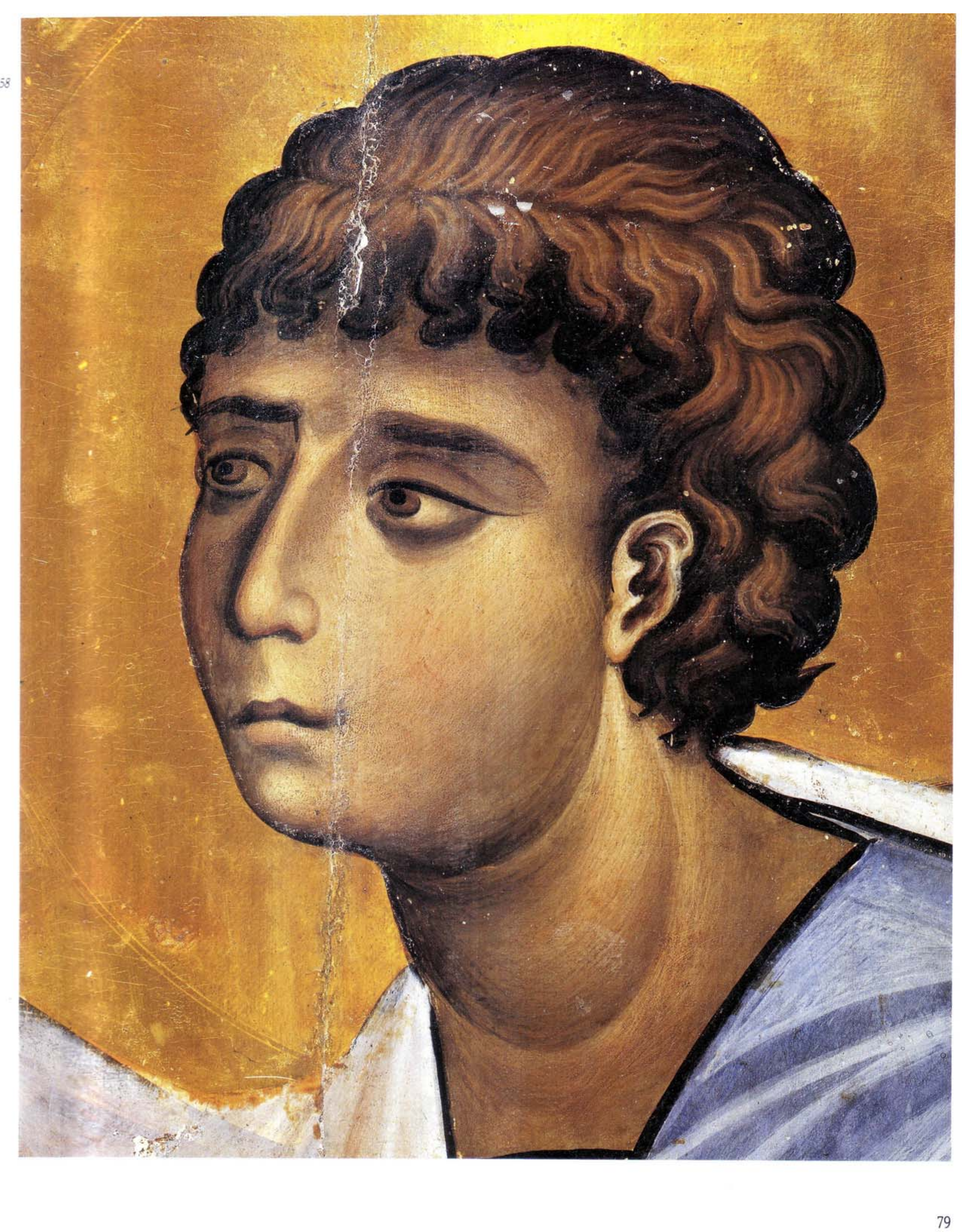
56



57

56. Προφήτης Ηλίας, έργο του Στεφάνου, α΄ τέταρτο 13ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

57-58. Παράδοση του Νόμου στον Μωυσή, έργο του Στεφάνου, α΄ τέταρτο 13ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

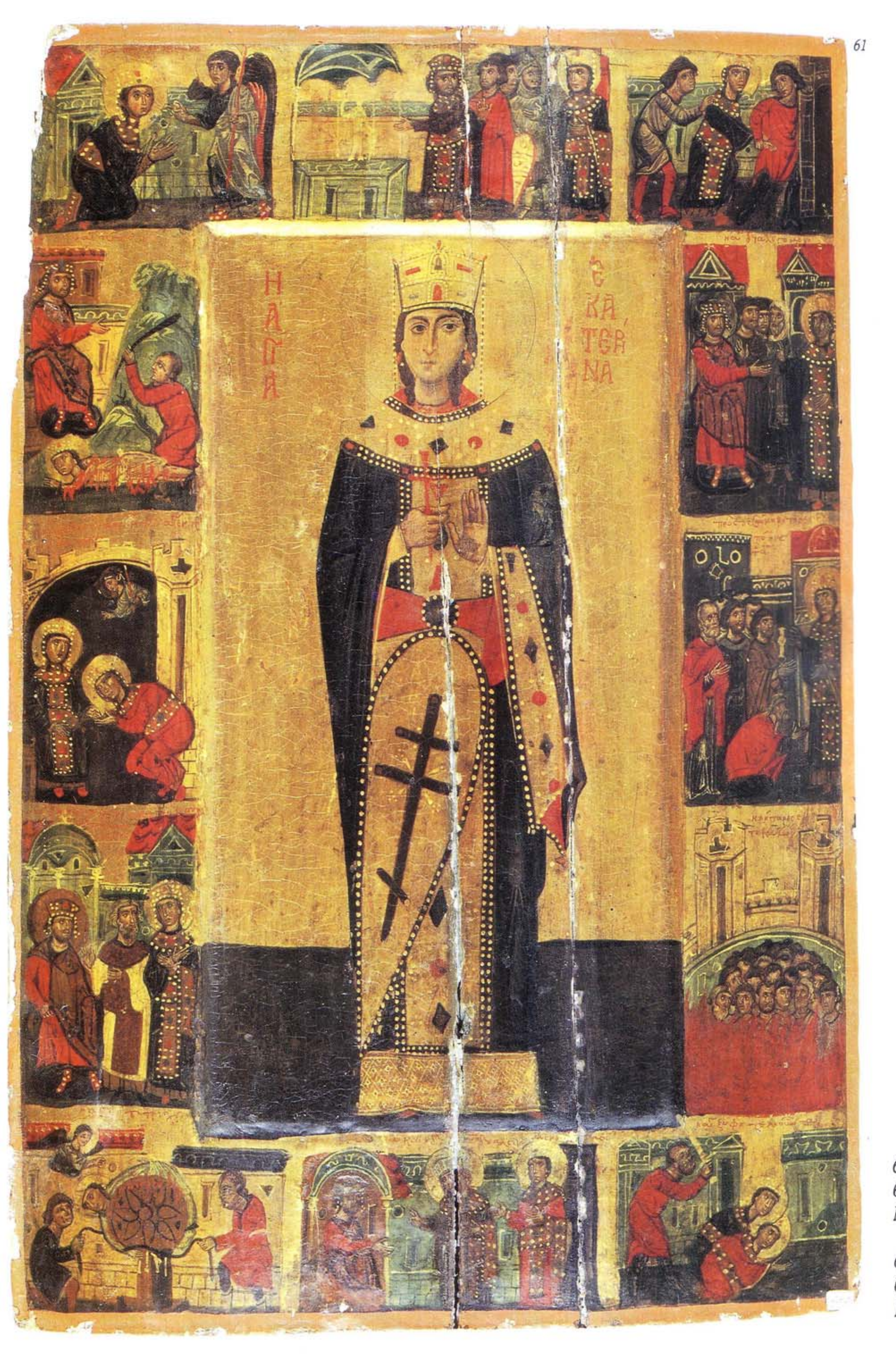

58



59. Αρχάγγελος Μιχαήλ από Μεγάλη Δέηση, αρχές 13ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.



60. Αρχάγγελος Γαβριήλ από Μεγάλη Δέηση, αρχές 13ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.



61

61. Αγία Αικατερίνα με σκηνές βίου, α΄ τέταρτο 13ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

62. Άγιος Νικόλαος με σκηνές βίου, αρχές 13ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.


62

63



63. Άγιος Γεώργιος, έργο του Ιωάννου, 1266/67. Στρούγα (περιοχή Αχρίδος), Άγιος Γεώργιος.

64. Άγιος Γεώργιος με σκηνές βίου, 13ος αι. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο.


64

65





65. Θεοτόκος ένθρονη με αγγέλους, α΄ μισό 13ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

66. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος με σκηνές βίου, β΄ ή γ΄ τέταρτο 12ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.


67

68

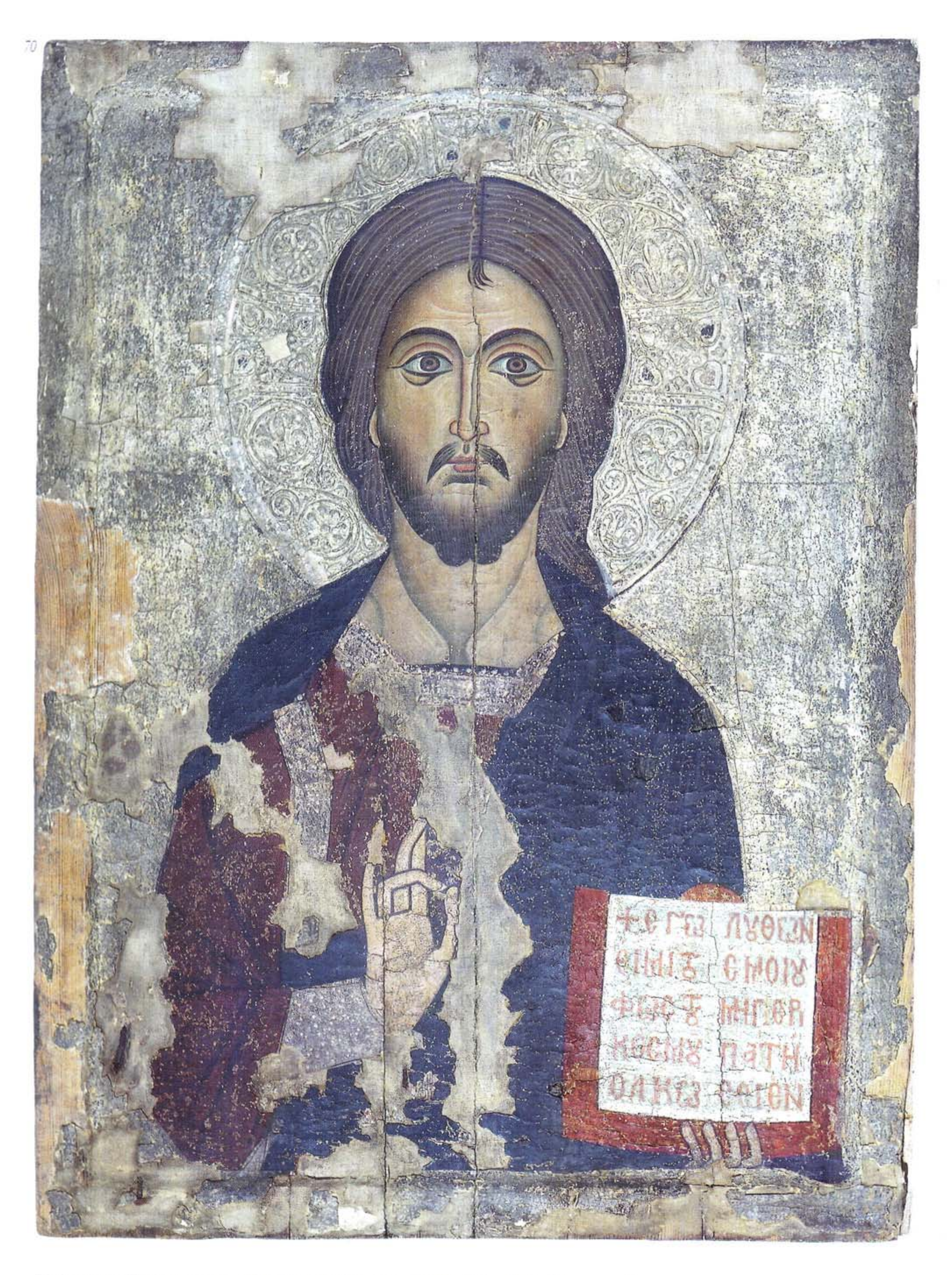


67-68. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Θεοτόκος Οδηγήτρια - Σταύρωση, γ΄ τέταρτο 13ου αι. Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος.

69



69. Θεοτόκος
αριστεροκρατούσα,
τέλη 13ου αι. Κύπρος,
Μουτουλλάς, Αγία Παρασκευή.



70. Χριστός Παντοκράτωρ, τέλη 13ου αι. Κύπρος, Μουτουλλάς, Αγία Παρασκευή.

73



74



73. Άγιος Ιάκωβος
ο Αδελφόθεος,
γ΄ τέταρτο 13ου αι.
Πάτμος, Μονή Αγίου
Ιωάννου του Θεολόγου.

74. Θεοτόκος
Βρεφοκρατούσα
(ψηφιδωτή εικόνα),
β΄ μισό 12ου - αρχές
13ου αι. Σινά. Μονή
Αγίας Αικατερίνης.



75

76



75-76. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Θεοτόκος Ψυχοσώστρια - Ευαγγελισμός, αρχές 14ου αι. Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος.

77

78

77. Άγιος Πέτρος, γ΄ τέταρτο 12ου αι. Άγιον Όρος, Πρωτάτο.

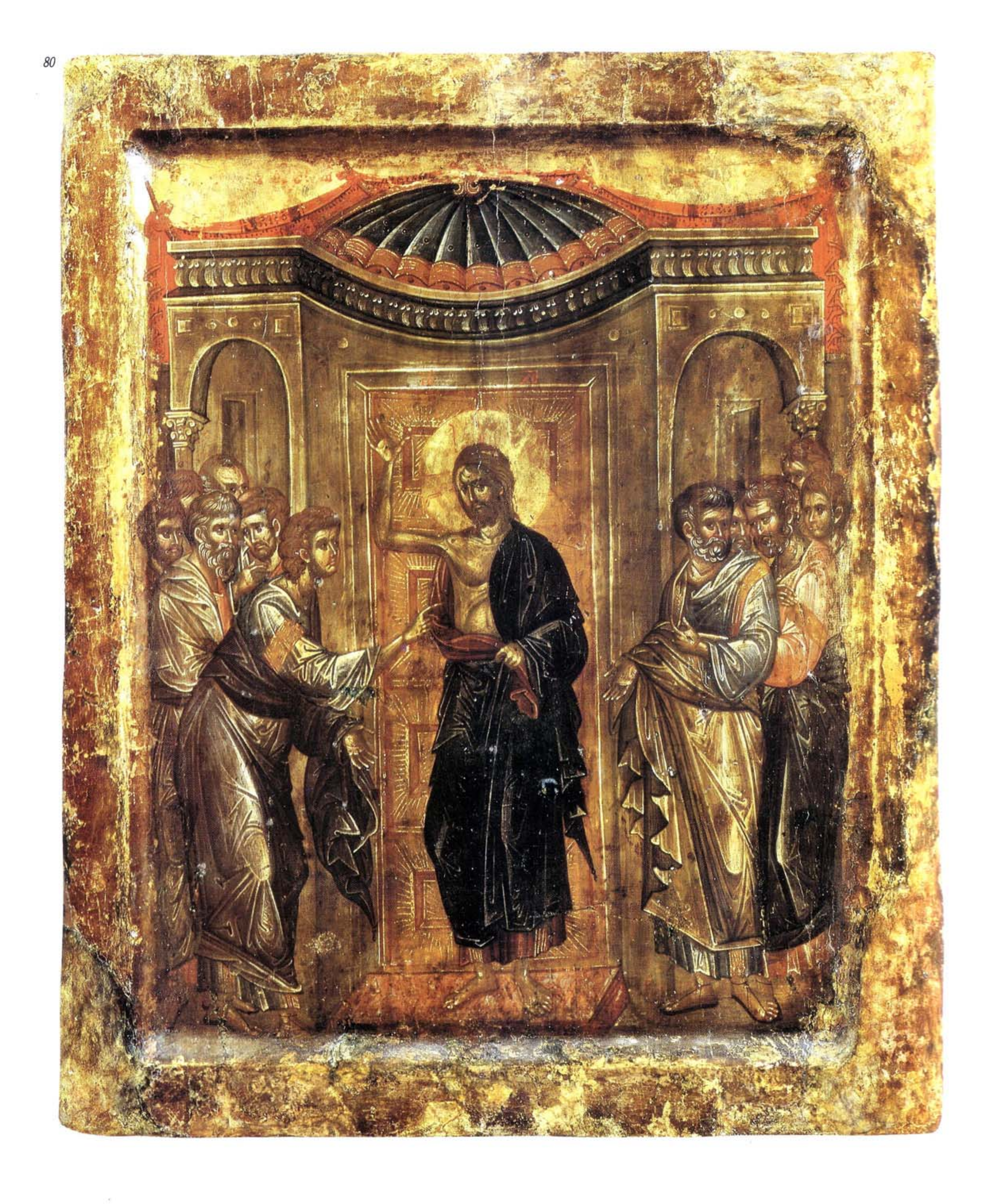
78. Άγιος Ματθαίος, τέλη 13ου - αρχές 14ου αι. Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος.

79. Χριστός Παντοκράτωρ, γ΄ τέταρτο 13ου αι. Άγιον Όρος, Μονή Χελανδαρίου.

79



80



81



80. Ψηλάφηση του Θωμά, αρχές 14ου αι. Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος.

81. Εις Άδου Κάθοδος, αρχές 14ου αι. Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος.



71. Θεοτόκος αριστεροκρατούσα, 13ος αι. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο.

72. Άγιος Γεώργιος, β΄ μισό 13ου αι. Άγιον Όρος, Μονή Μεγίστης Λαύρας.

72

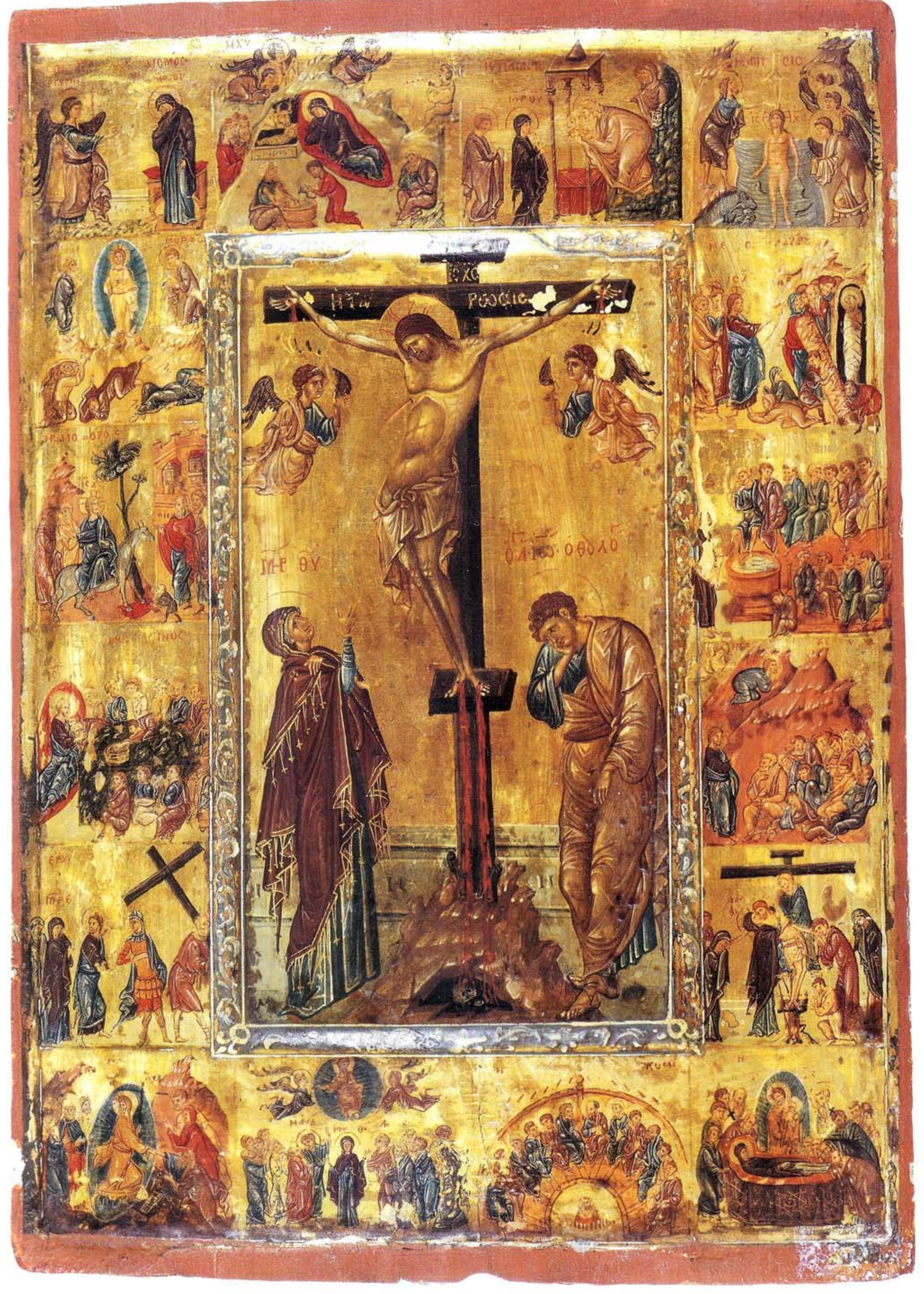




82. Σταύρωση, β΄ ή γ΄ τέταρτο 14ου αι. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο.

83. Σταύρωση και ευαγγελικές σκηνές, β΄ μισό 14ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

53



84



84. Άγιος Ματθαίος από Μεγάλη Δέηση, α΄ μισό 14ου αι. Ιδιωτική Συλλογή.

85



85. Άγιος Μάρκος από Μεγάλη Δέηση, α΄ μισό 14ου αι. Ιδιωτική Συλλογή.



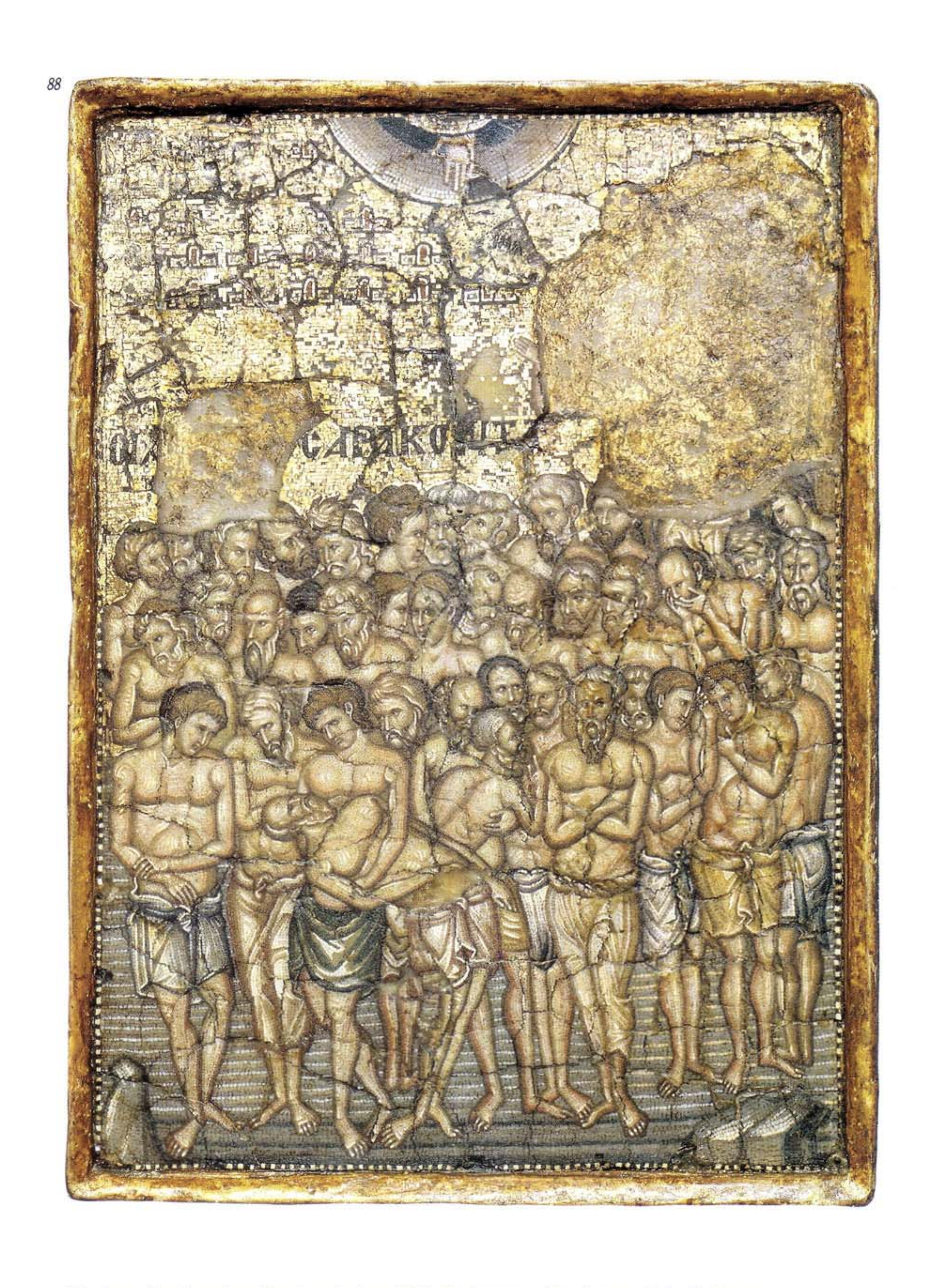
86. Δωδεκαορτο (ψηφιδωτό δίπτυχο), α΄ τέταρτο 14ου αι. Φλωρεντία, Museo dell' Opera del Duomo.

87



87. Ευαγγελισμός (ψηφιδωτή εικόνα), α΄ τέταρτο 14ου αι. Λονδίνο, Victoria and Albert Museum.

88



88. Άγιοι Σαράντα (ψηφιδωτή εικόνα), π. 1300. Ουάσιγκτον, Dumbarton Oaks Collection.

89



89. Άκρα Ταπείνωση (ψηφιδωτή εικόνα), π. 1300. Ρώμη, Santa Croce in Gerusalemme.

90

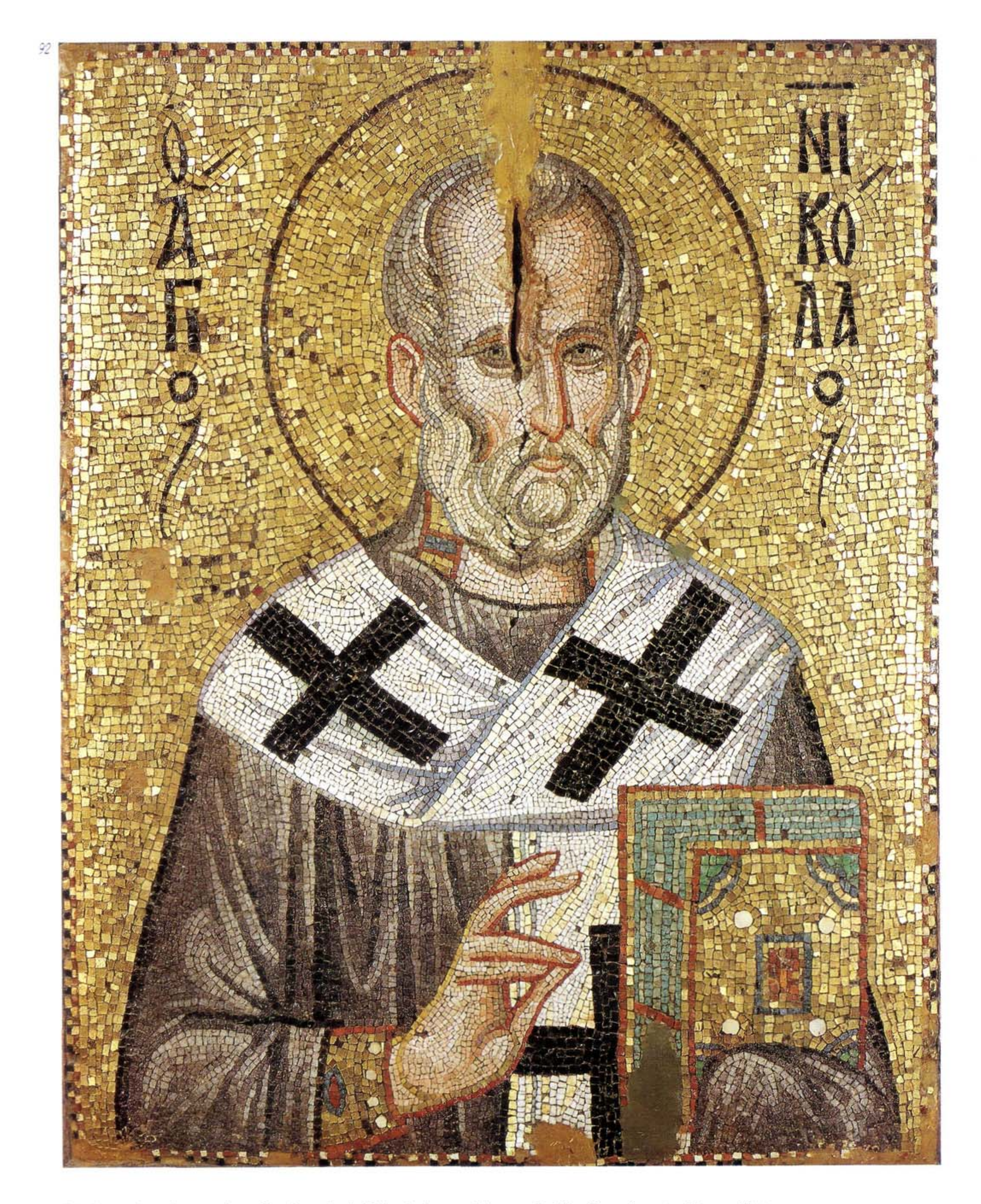


90. Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος και σε μετάλλια άγιοι και η Ετοιμασία του Θρόνου (ψηφιδωτή εικόνα), π. 1300. Άγιον Όρος, Μονή Μεγίστης Λαύρας.

91



92



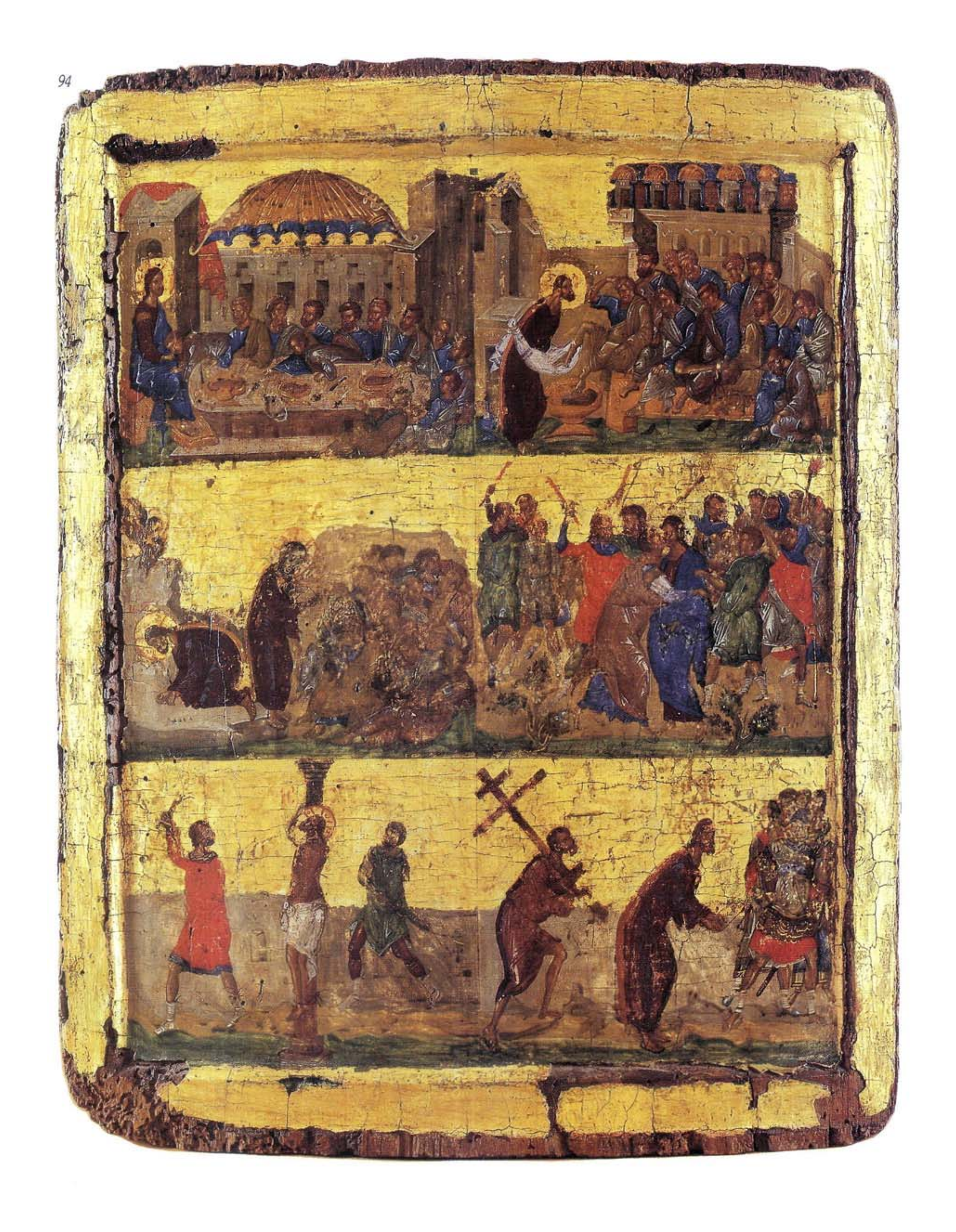
91. Άγιος Δημήτριος (ψηφιδωτή εικόνα), β΄ ή γ΄ τέταρτο 14ου αι. Ιταλία, Sassoferrato, Museo Civico.

92. Άγιος Νικόλαος ο Στρειδάς (ψηφιδωτή εικόνα), δ΄ τέταρτο 13ου αι. Άγιον Όρος, Μονή Σταυρονικήτα.

93



94



93. Άγιος Πέτρος, δ΄ τέταρτο 13ου αι. Ουάσιγκτον, Dumbarton Oaks Collection.

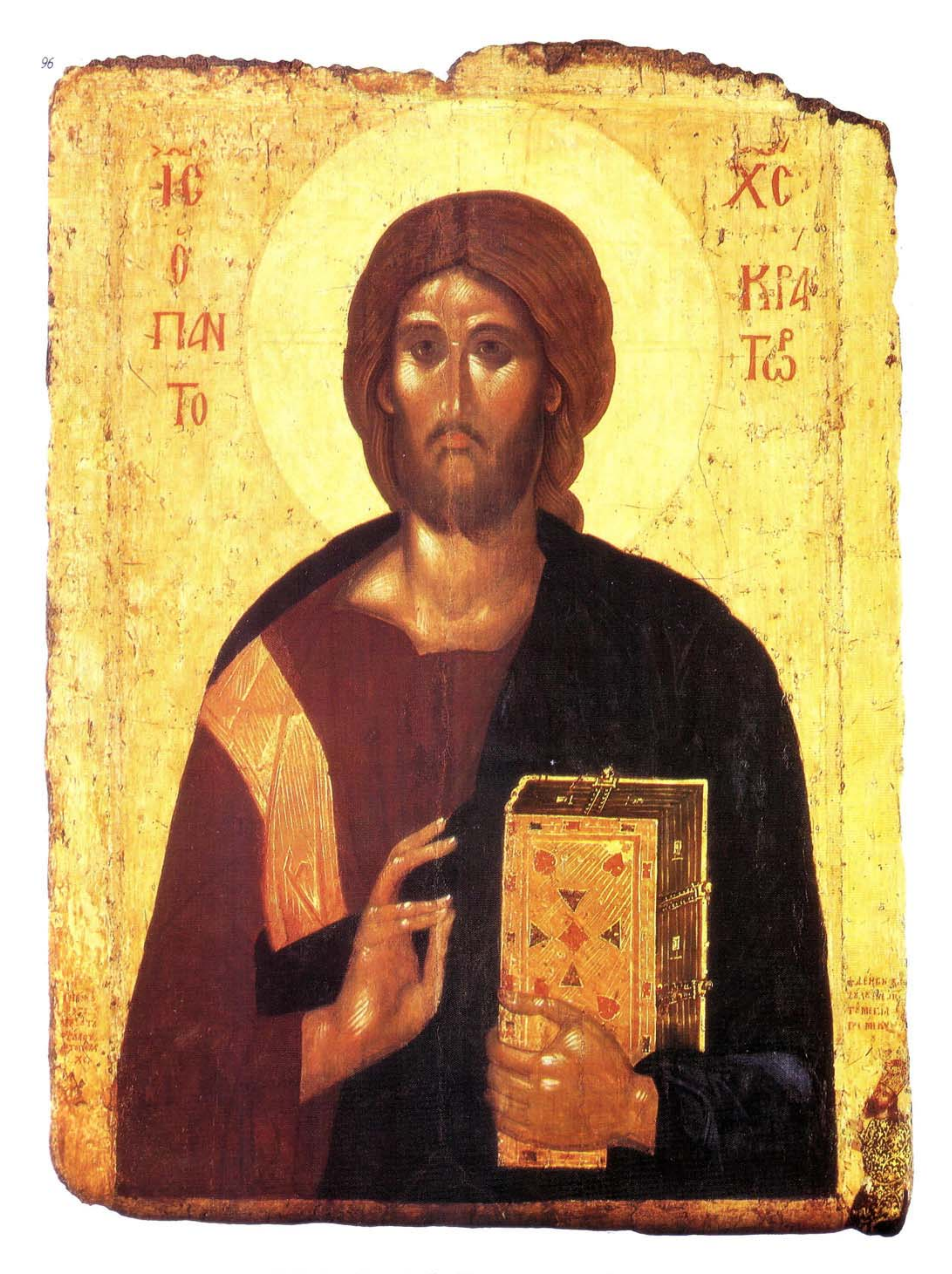
94. Έξι σκηνές των Παθών: Μυστικός Δείπνος, Νιπτήρ, Προσευχή Χριστού και Ραθυμία, Προδοσία, Μαστίγωση, Ελκόμενος, β΄ μισό 14ου αι. Θεσσαλονίκη, Μονή Βλατάδων.

95



95. Αρχάγγελος Μιχαήλ, γ΄ τέταρτο 14ου αι. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο.

96



96. Χριστός Παντοκράτωρ, π. 1363. Αγία Πετρούπολη, Μουσείο του Ερμιτάζ.

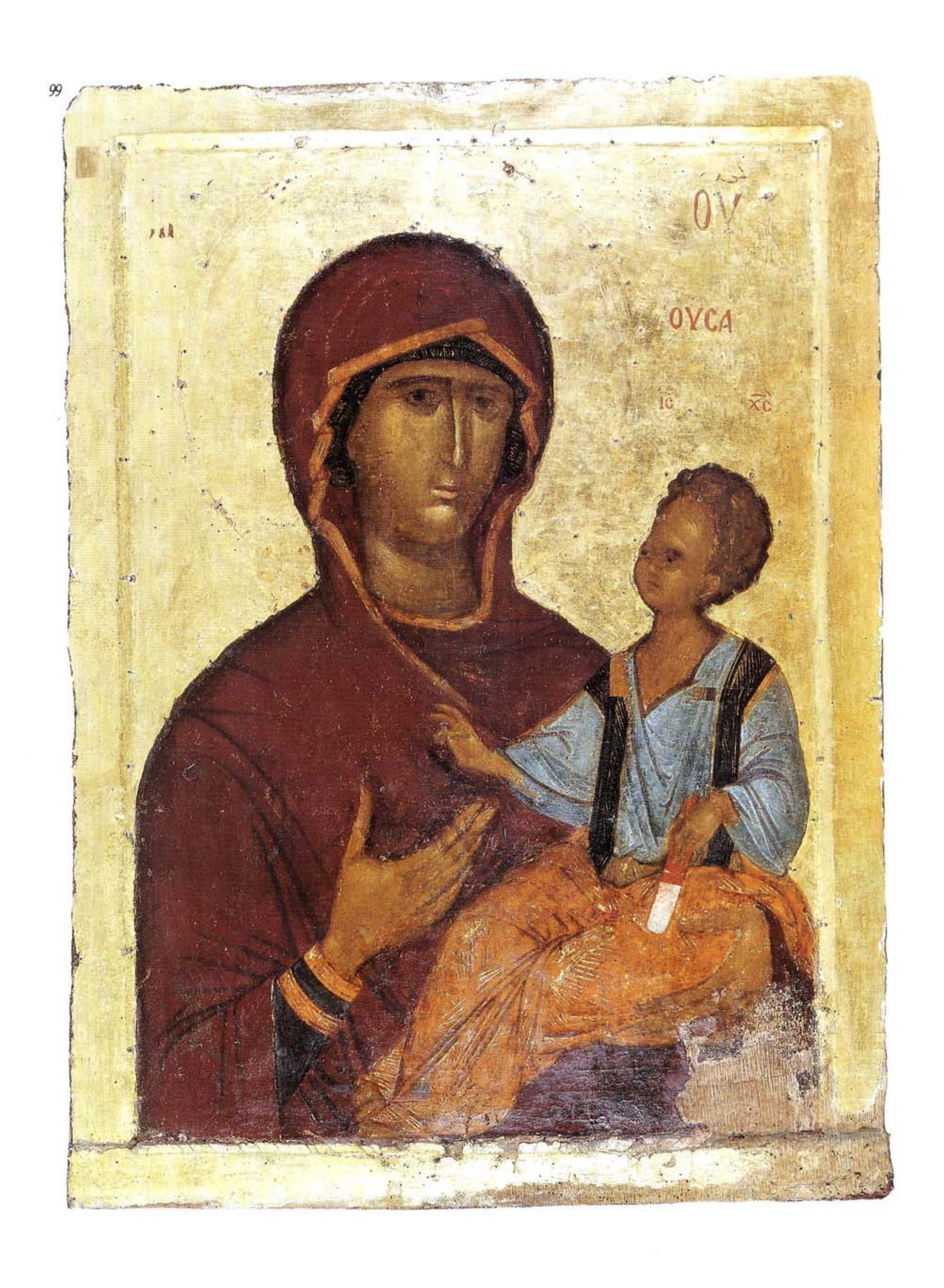


98



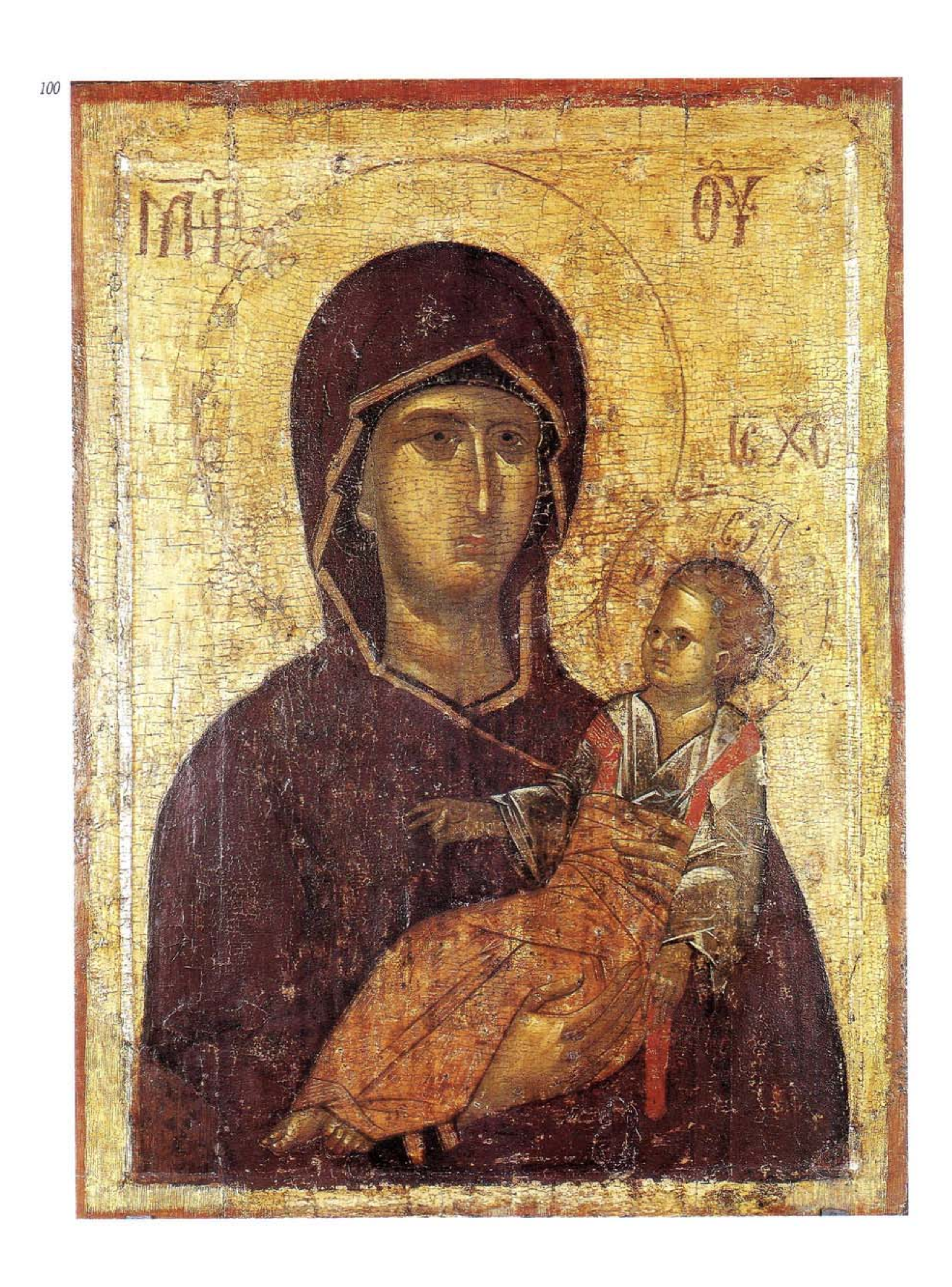
97-98. Οι Τρεις Ευρέσεις της κεφαλής του Προδρόμου, β΄ μισό 14ου αι. Άγιον Όρος, Μονή Μεγίστης Λαύρας.

99



99. Θεοτόκος Ελεούσα, α΄ τέταρτο 14ου αι. Άγιον Όρος, Μονή Χελανδαρίου.

100



100. Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα, α΄ τέταρτο 14ου αι. Θεσσαλονίκη, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού.

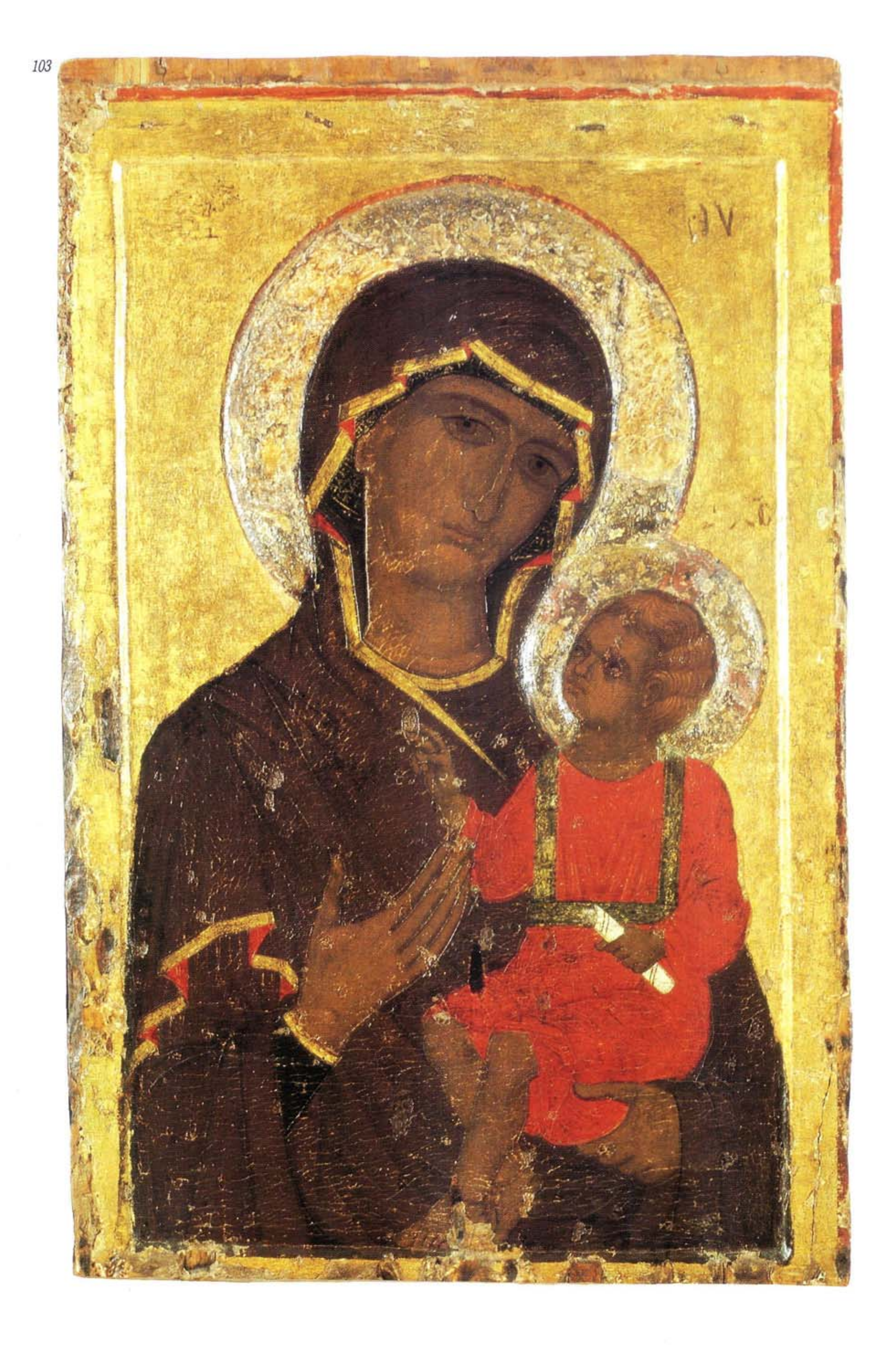


101. Αποκαθήλωση, β΄ μισό 14ου αι. Λευκωσία, Βυζαντινό Μουσείο Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄.



102. Άγιος Γεράσιμος ο Ιορδανίτης, α΄ μισό 14ου αι. Ιεροσόλυμα, Άγιος Κωνσταντίνος.

103



104



103-104. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα - Σταύρωση, τέλη 14ου αι. Λευκωσία, Βυζαντινό Μουσείο Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄.

105



105. Φύλλο τετραπτύχου: Ευαγγελισμός, Γέννηση, Αποκαθήλωση, Θρήνος, β΄ μισό 14ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.



106. Φύλλο τετραπτύχου: Υπαπαντή, Βάπτιση, Εις Άδου Κάθοδος, Μεταμόρφωση, β΄ μισό 14ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

107



107. Φύλλο τετραπτύχου: Έγερση του Λαζάρου, Βαϊοφόρος, Ανάληψη, Πεντηκοστή, β΄ μισό 14ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

108



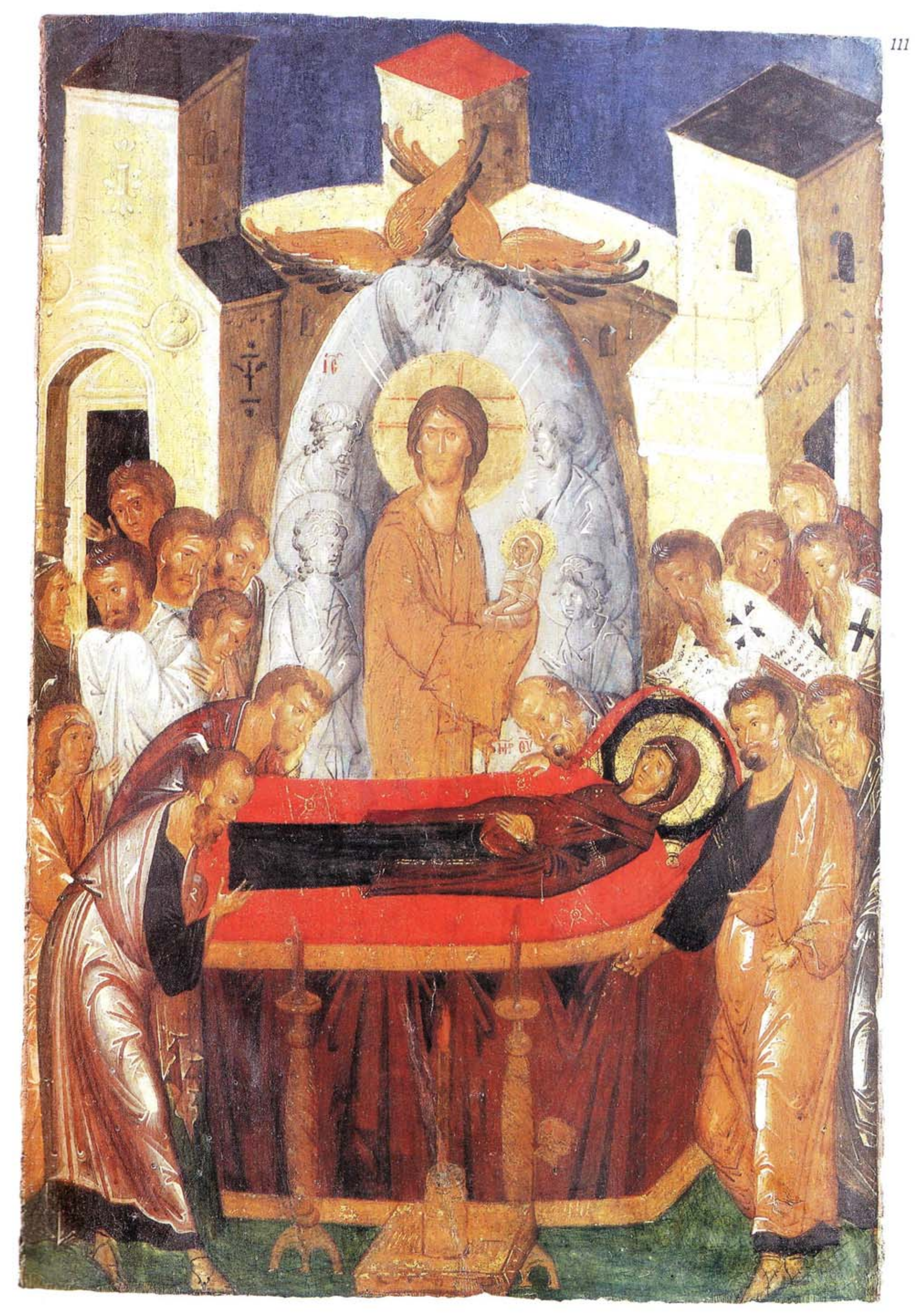
108. Φύλλο τετραπτύχου: Ελκόμενος, Σταύρωση, Κοίμηση της Θεοτόκου, άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος, β΄ μισό 14ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.


ΜΡ ΘΥ



110

109-110 Γέννηση και Βαϊοφόρος, λεπτομέρειες των εικ. 105 και 107.



111

111. Κοίμηση της Θεοτόκου, β΄ μισό 14ου αι. Φλωρεντία, Galleria dell' Accademia.

112. Εις Άδου Κάθοδος, β΄ μισό 14ου αι. Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery.


112

113



113. Θεοτόκος Οδηγήτρια και ευαγγελικές σκηνές, β΄ μισό 14ου αι. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο.



114. Άγιοι Πέτρος και Παύλος, μέσα 14ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

115



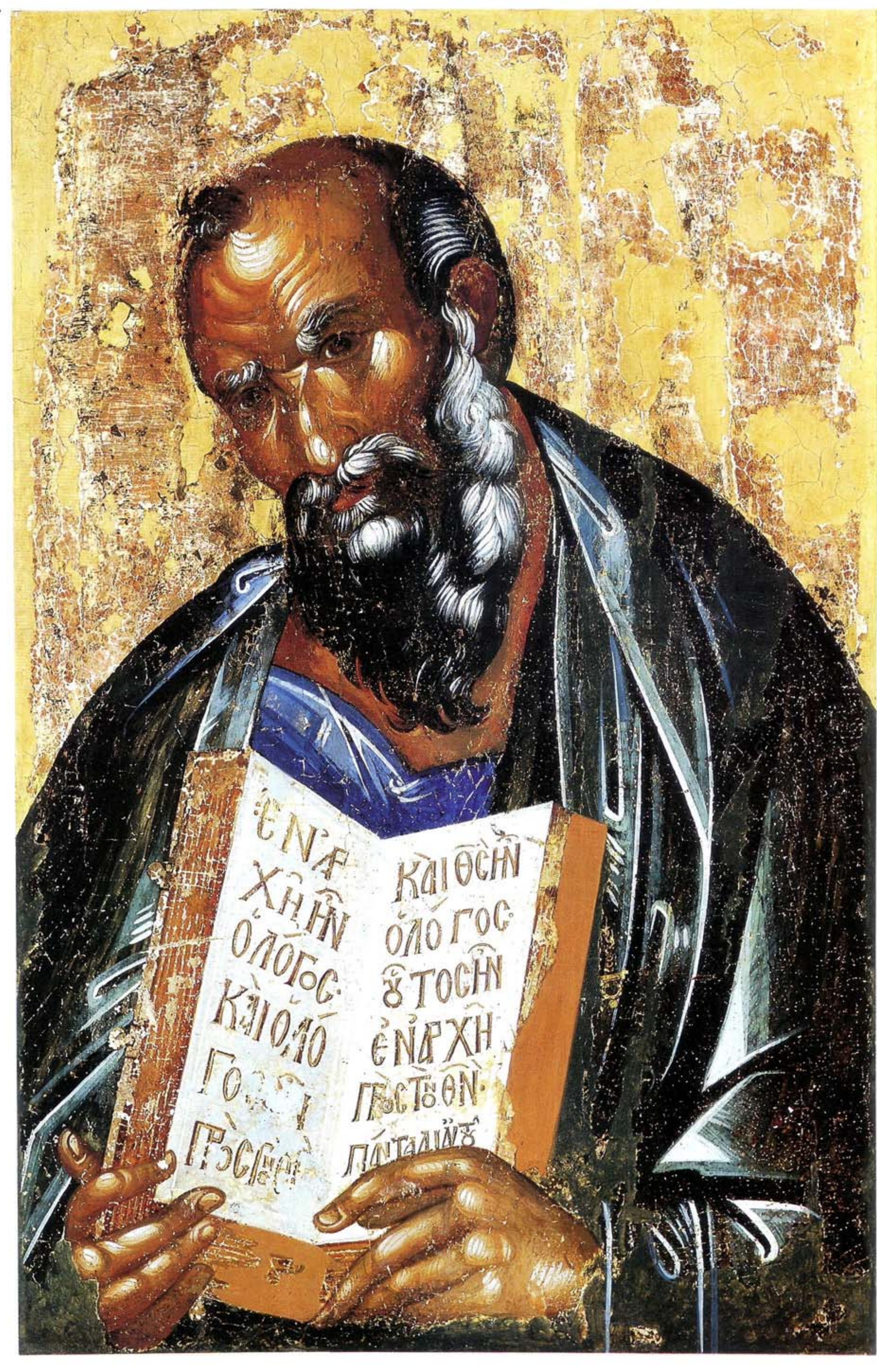
115. Πλάγια φύλλα τριπτύχου με τους αγίους Θεόδωρο και Γεώργιο επάνω, Σάββα, Ονούφριο, Ιωάννη Δαμασκηνό και Εφραίμ τον Σύρο κάτω, αρχές 14ου αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

116. Βημόθυρα με τον Ευαγγελισμό, 14ος αι. Άγιον Όρος, Μονή Μεγίστης Λαύρας.



116

117



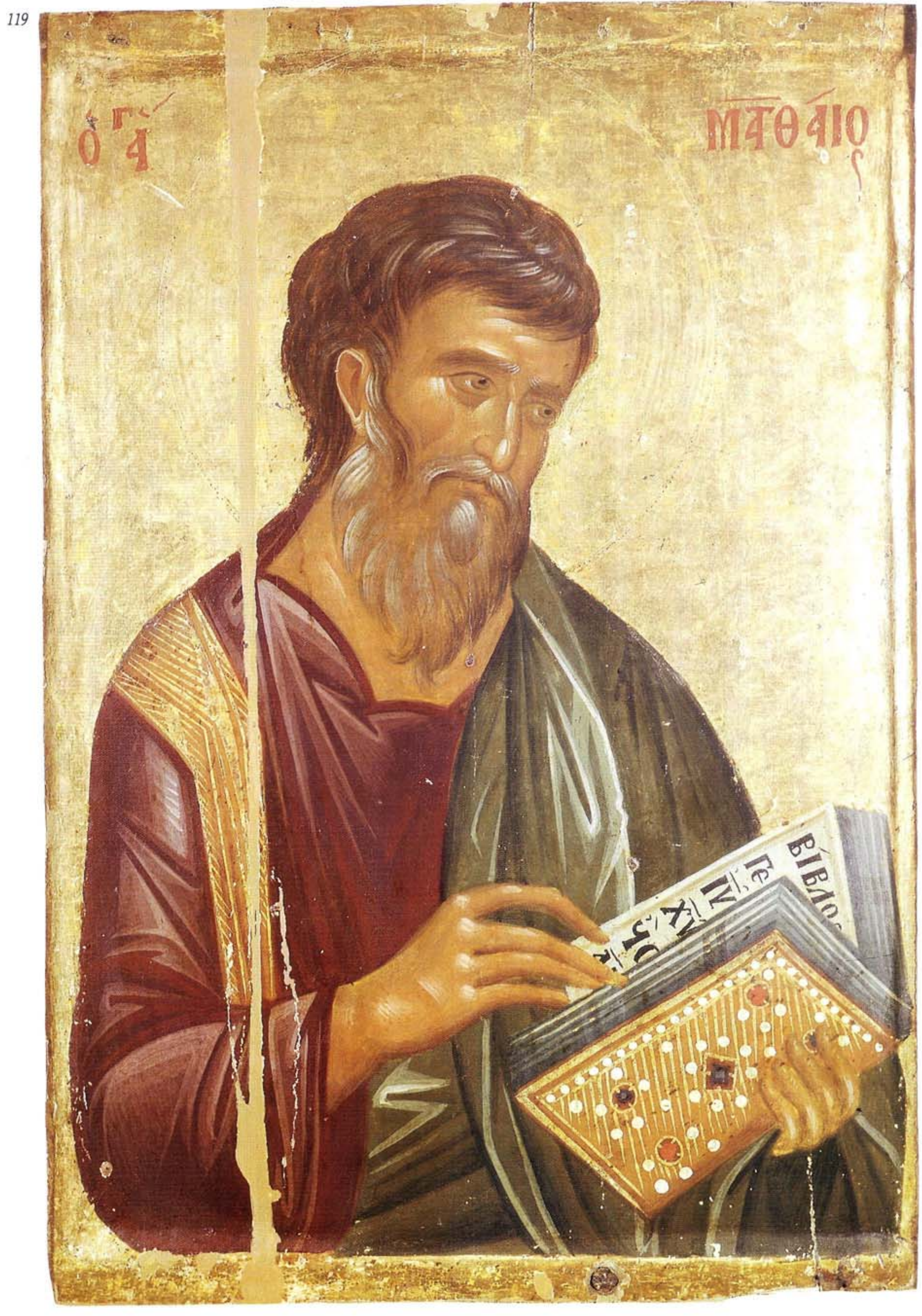
118



117. Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, τέλη 14ου ή αρχές 15ου αι. Μυτιλήνη, Εκκλησιαστικό και Βυζαντινό Μουσείο Ιεράς Μητροπόλεως Μυτιλήνης.

118. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος από Μεγάλη Δέηση, γ΄ τέταρτο 14ου αι. Άγιον Όρος, Μονή Χελανδαρίου.

119



119. Άγιος Ματθαίος από Μεγάλη Δέηση, γ´ τέταρτο 14ου αι. Άγιον Όρος, Μονή Χελανδαρίου.

120



120. Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος από Μεγάλη Δέηση, γ΄ τέταρτο 14ου αι. Άγιον Όρος, Μονή Χελανδαρίου.



121

122

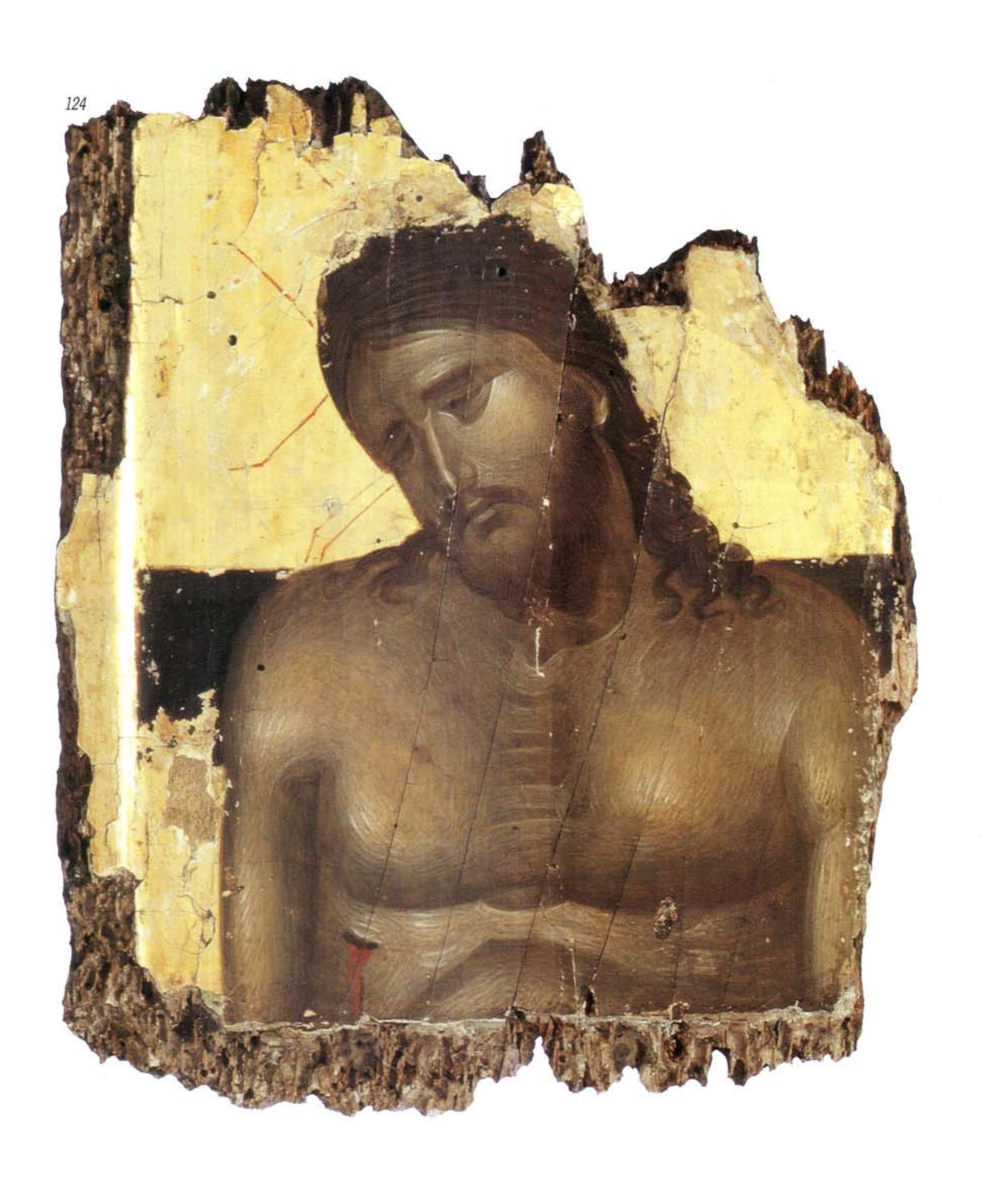


121. Άγιος Μάρκος από Μεγάλη Δέηση, γ΄ τέταρτο 14ου αι. Άγιον Όρος, Μονή Χελανδαρίου.

122. Άγιος Παύλος από Μεγάλη Δέηση, γ΄ τέταρτο 14ου αι. Άγιον Όρος, Μονή Χελανδαρίου.


123

124



123-124. Δίπτυχο με την Θεοτόκο και τον Χριστό Άκρα Ταπείνωση, β΄ μισό 14ου αι. Μετέωρα, Μονή Μεταμορφώσεως.



125



125-126. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Όραμα των προφητών Ιεζεκιήλ και Αββακούμ - Θεοτόκος Καταφυγή και άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, π. 1371. Σόφια, Αρχαιολογικό Μουσείο.

127



127. Φύλλο διπτύχου-λειψανοθήκης της Μαρίας Παλαιολογίνας: Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα με την αφιερώτρια σε προσκύνηση και στηθάρια αγίων, 1360-1384. Μετέωρα, Μονή Μεταμορφώσεως.

128



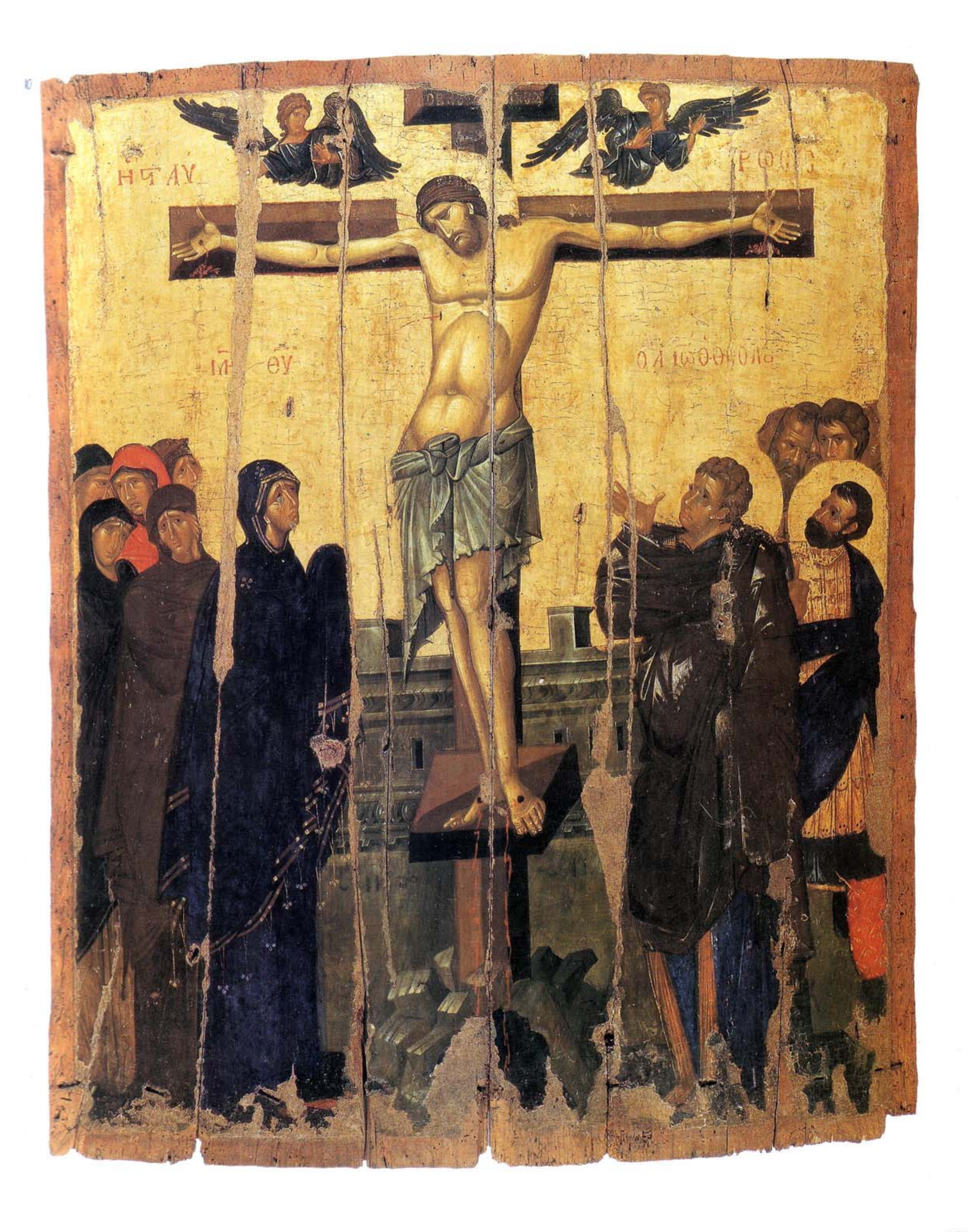
128. Ψηλάφηση του Θωμά, 1360-1384. Μετέωρα, Μονή Μεταμορφώσεως.

129



129. Τρεις Ιεράρχες, 14ος αι. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο.

130. Σταύρωση, β΄ μισό 14ου αι. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο.





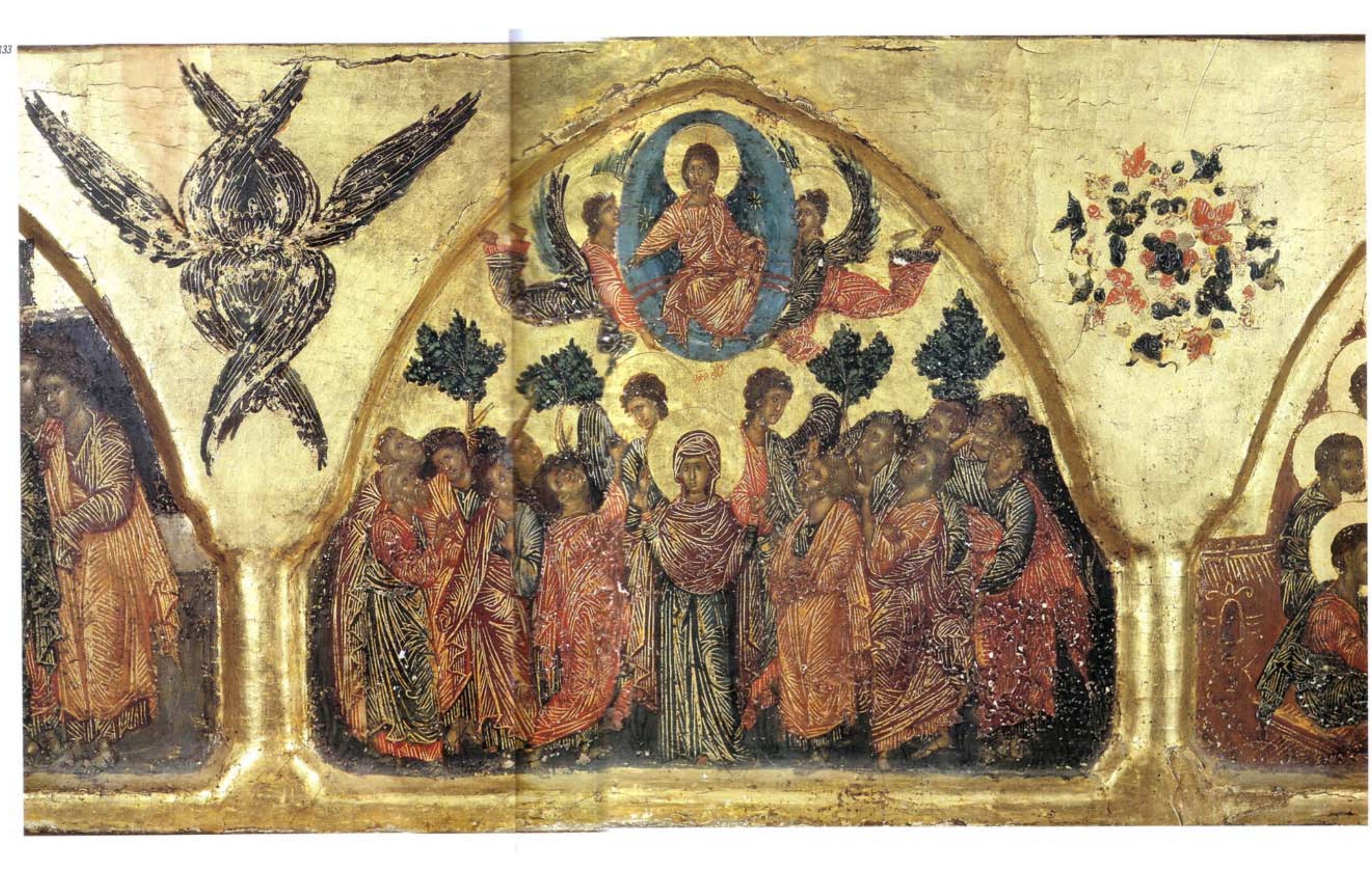
131

132

131. Επιστύλιο τέμπλου με το Τρίμορφο στο κέντρο κάτω και ευαγγελικές σκηνές, 14ος-15ος αι. Κύπρος, Καλοπαναγιώτης, Άγιος Ιωάννης Λαμπαδιστής.

132. Εμφάνιση του Χριστού στους μαθητές του, λεπτομέρεια της εικ. 131.

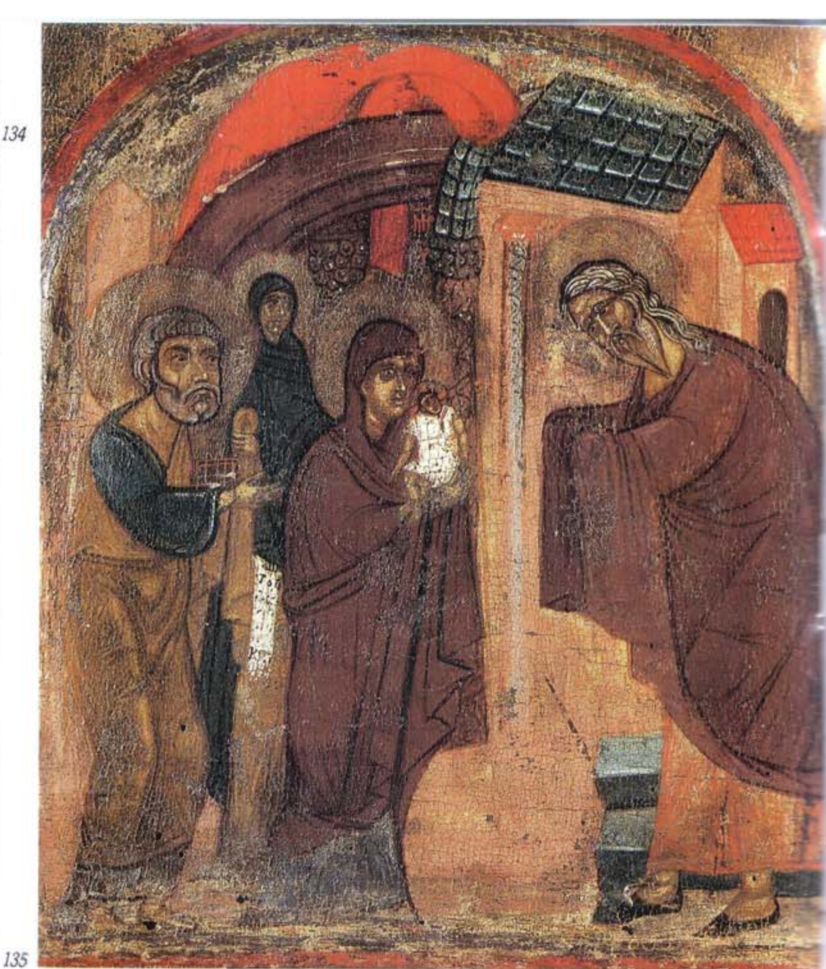
133



133. Ανάληψη, λεπτομέρεια της εικ. 131.



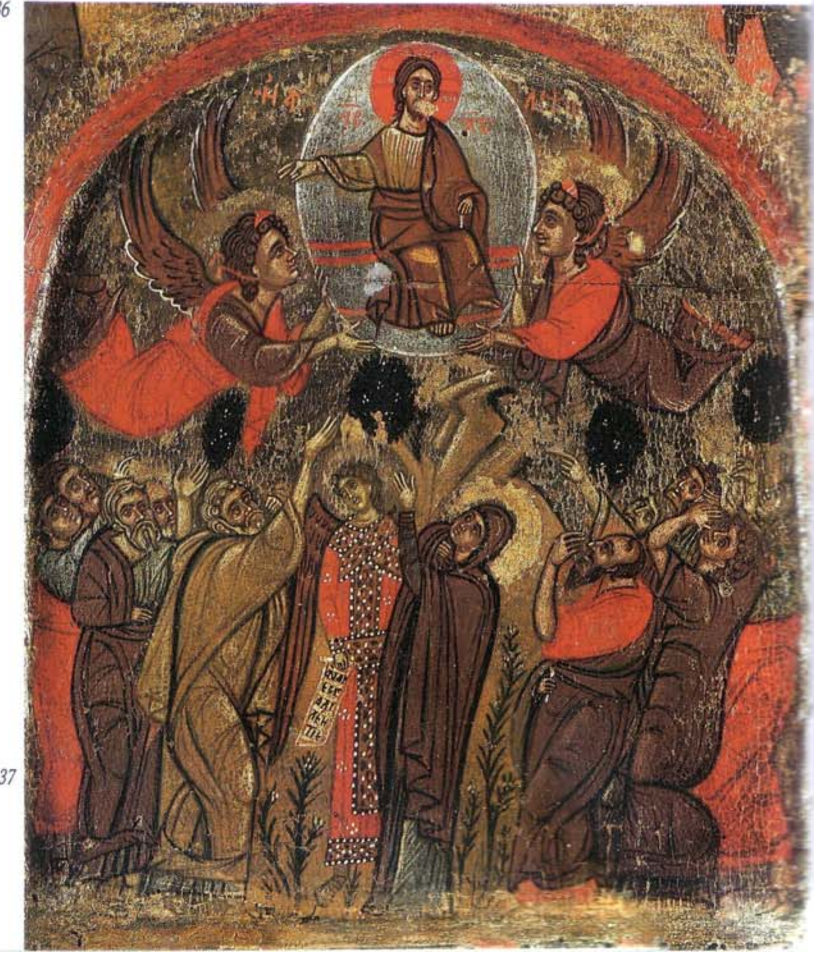
134



135



136



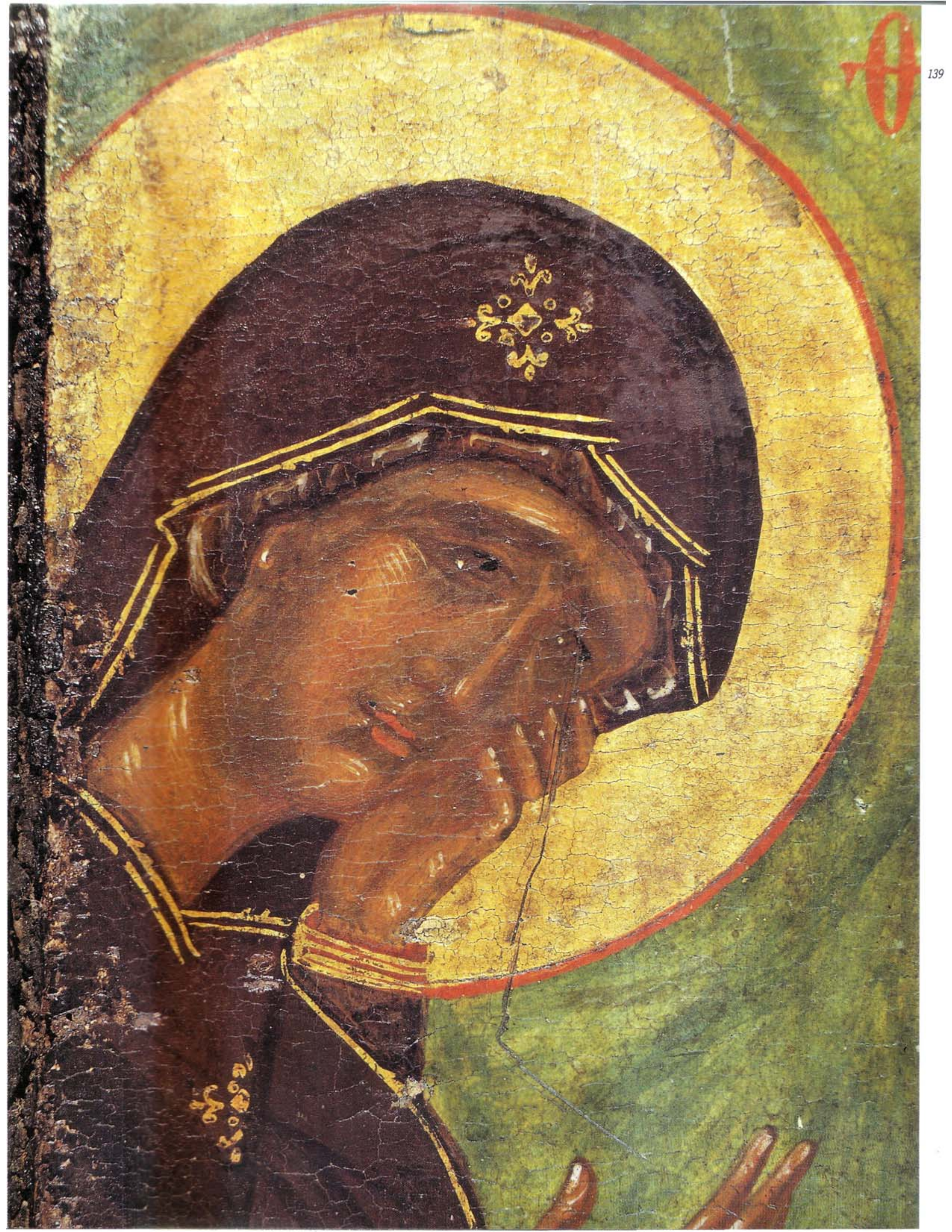
137

138



134-137. *Ευαγγελισμός, Υπαπαντή, Κοίμηση της Θεοτόκου, Ανάληψη (λεπτομέρειες από επιστύλιο τέμπλου), 15ος αι. Βέροια, Αρχαιολογικό Μουσείο.*

138. *Γέννηση (λεπτομέρεια από επιστύλιο τέμπλου), 15ος αι. Βέροια, Αρχαιολογικό Μουσείο.*

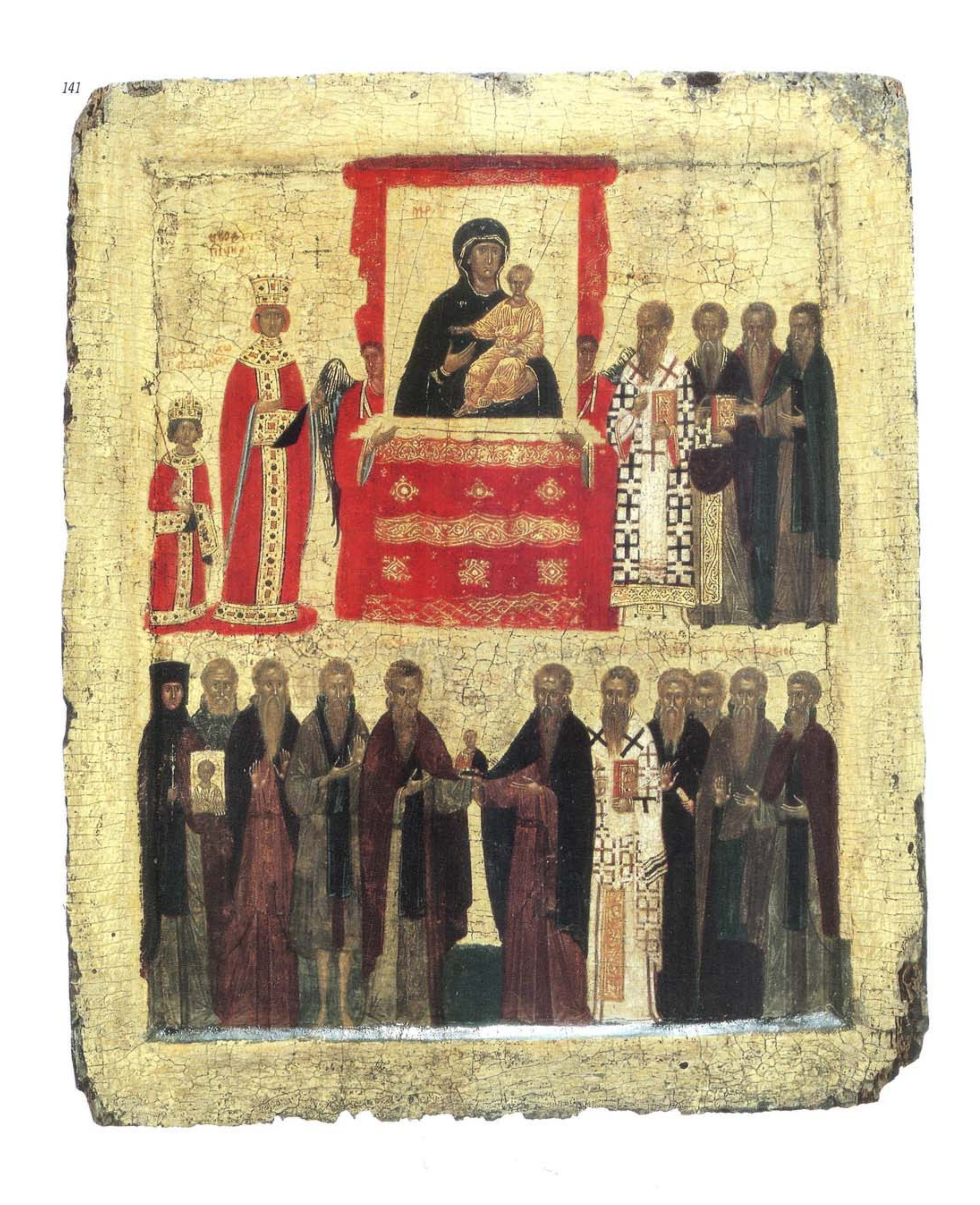

Θ



140

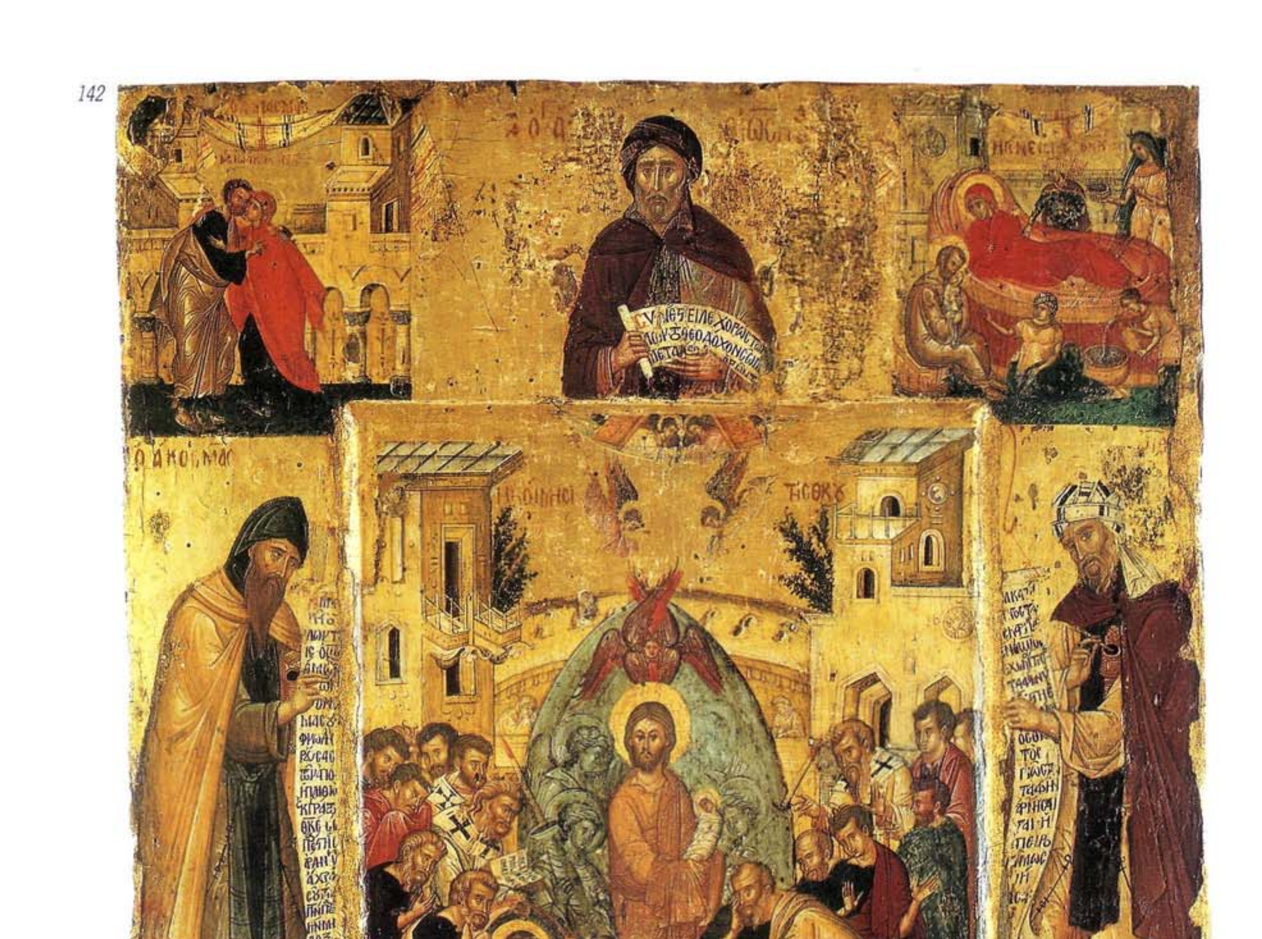
139-140. Σταύρωση, α΄ μισό 15ου αι. Ιεροσόλυμα, Άγιος Κωνσταντίνος.

141



141. Αναστήλωση των εικόνων, τέλη 14ου αι. Λονδίνο, British Museum.

142



142. Κοίμηση της Θεοτόκου, σκηνές του θεομητορικού κύκλου και μελωδοί άγιοι, α΄ τέταρτο 15ου αι. Αθήνα, Μουσείο Κανελλοπούλου.


143

144



143. *Σταύρωση, αρχές 15ου αι. Πάτμος, Μονή Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου.*

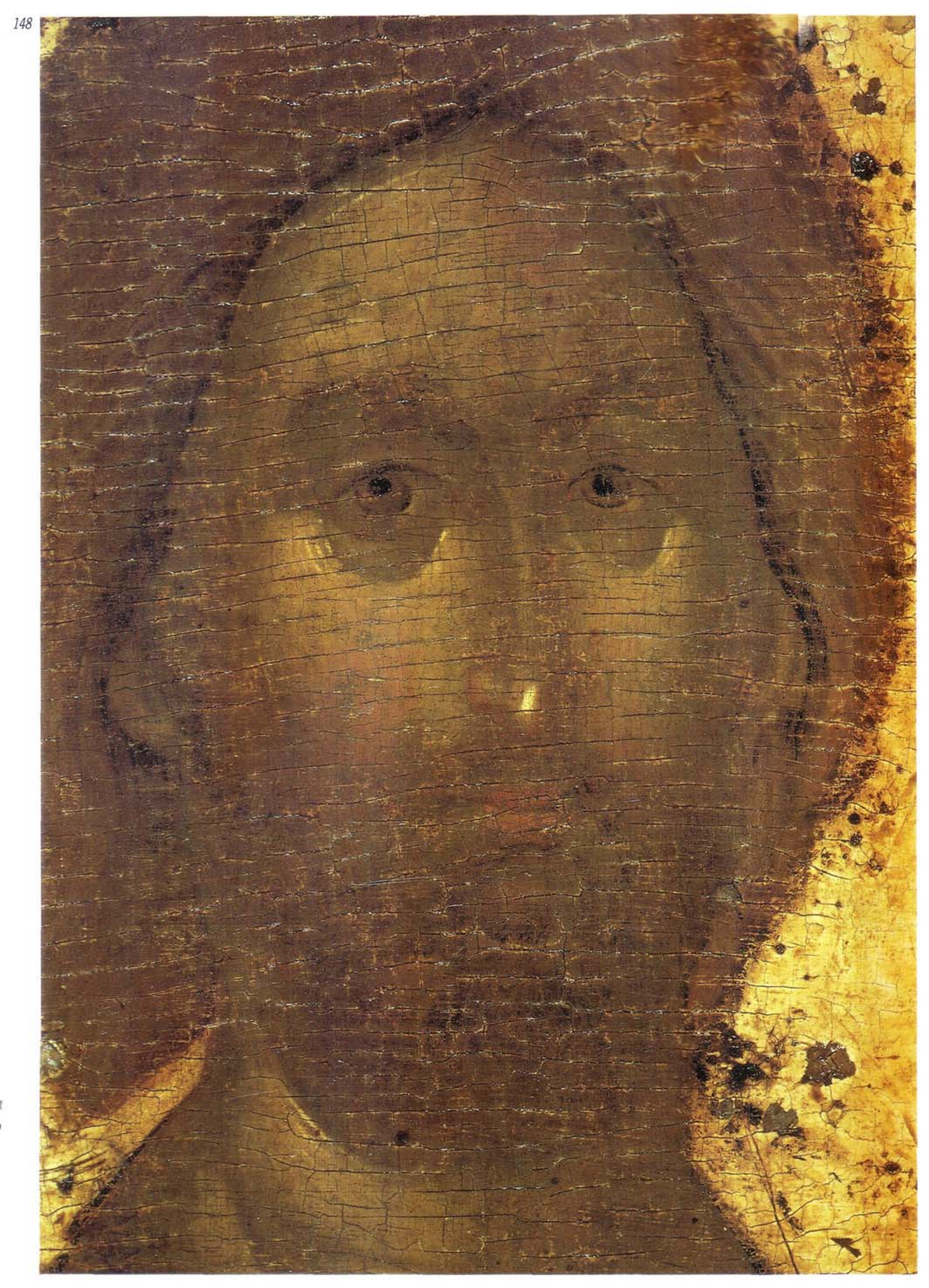
144. *Κοίμηση της Θεοτόκου, αρχές 15ου αι. Πάτμος, Μονή Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου.*



145

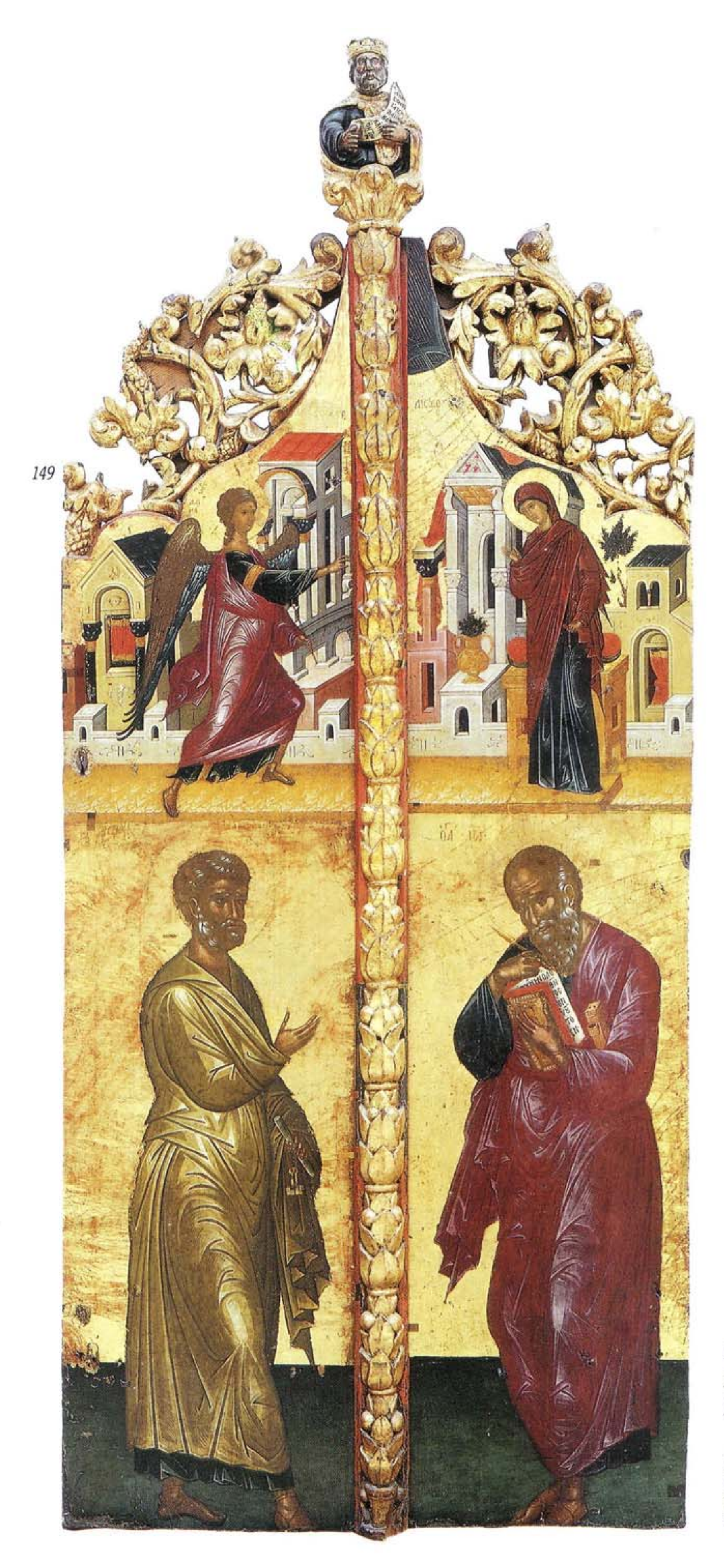


148



147-148. Θεοτόκος και Χριστός Παντοκράτωρ (λεπτομέρειες από Μεγάλη Δέηση), έργο του Θεοφάνη του Έλληνα, π. 1405. Μόσχα, Καθεδρικός ναός Ευαγγελισμού.

149



149. Βημόθυρα με τον Ευαγγελισμό και τους αγίους Πέτρο και Ιωάννη τον Θεολόγο, β΄ μισό 15ου αι. Πάτμος, Χώρα, Άγιος Γεώργιος Απορθειανών.

150. Βημόθυρα με τον Ευαγγελισμό, τους προφήτες Ησαΐα και Δαβίδ και τους αγίους Νικόλαο και Ανδρέα (;), β΄ μισό 15ου αι. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο.

150



151





151. *Γέννηση, αρχές 16ου αι. Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο.*

152. *Βαϊοφόρος, δ΄ τέταρτο 15ου αι. Αθήνα, Συλλογή Παύλου Κανελλοπούλου.*



153

153. Άγιος Φανούριος, έργο του Αγγέλου, μέσα 15ου αι. Πάτμος, Χώρα, Μεγάλη Παναγία.

154. Ευαγγελισμός, γ΄ τέταρτο 15ου αι. Βιτσέντσα, Musei Civici - Pinacoteca.

154

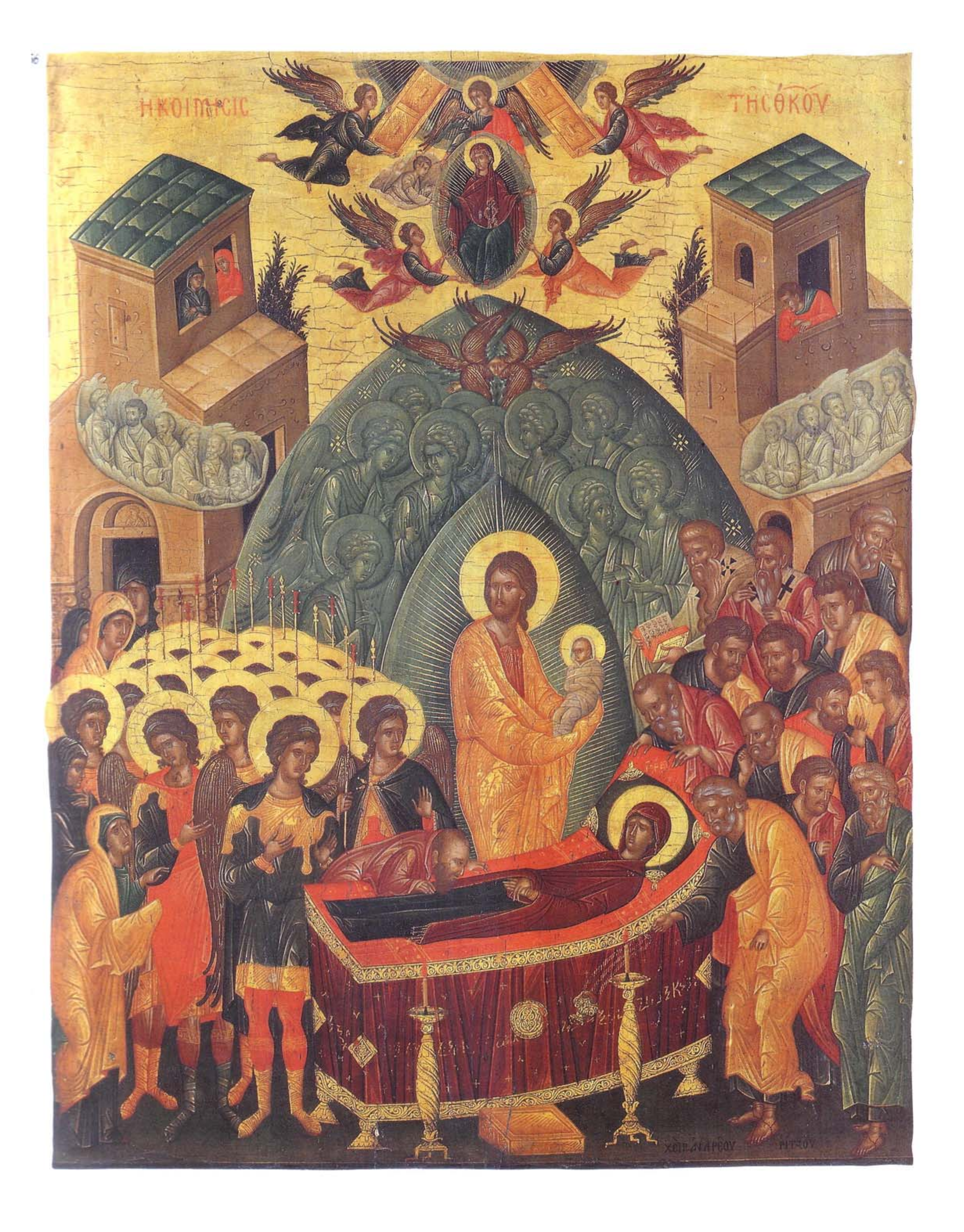




155

155. Κοίμηση της Θεοτόκου με τους αγίους Δομήνικο και Φραγκίσκο, β΄ μισό 15ου αι. Μόσχα, Μουσείο Πούσκιν.

156. Κοίμηση της Θεοτόκου, έργο του Ανδρέα Ρίτζου, β΄ μισό 15ου αι. Τουρίνο, Galleria Sabauda.


Η ΚΟΙΜΗϹΙϹ
ΤΗϹ ΘΚΟΥ

157



157. Άγιος Αντώνιος, έργο του Ανδρέα Παβία, β´ μισό 15ου ή αρχές 16ου αι. Αργοστόλι, Κοργιαλένειος Βιβλιοθήκη.

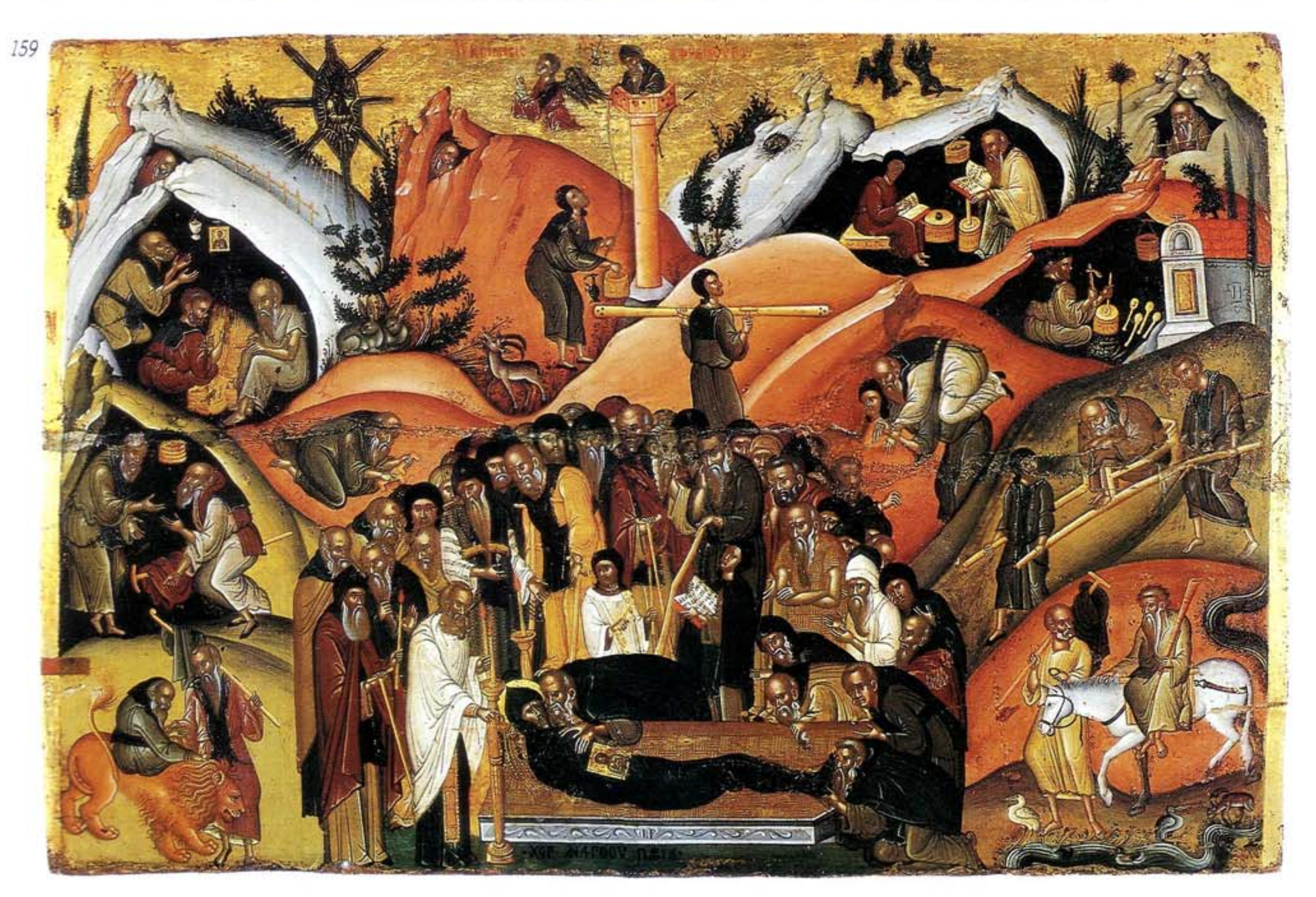
158. Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου, β´ μισό 15ου αι. (1457;). Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο.

159. Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου, έργο του Ανδρέα Παβία, β´ μισό 15ου ή αρχές 16ου αι. Ιεροσόλυμα, Άγιος Κωνσταντίνος.



158

159





161



160. Αλληγορία της Άνω Ιερουσαλήμ, π. 1500. Κέρκυρα, Μονή Πλατυτέρας.

161. Δευτέρα Παρουσία, έργο του Γεωργίου Κλόντζα, τέλη 16ου ή αρχές 17ου αι. Κέρκυρα, Μονή Πλατυτέρας.



162

163



162. Όραμα του ευαγγελιστού Ιωάννου, έργο του Θωμά Βαθά, τέλη 16ου αι. Πάτμος, Μονή Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου.

163. Αποτομή του Προδρόμου, έργο του Μιχαήλ Δαμασκηνού, 1590. Κέρκυρα, Δημοτική Πινακοθήκη.

164



165



164. Άγιος Ιωάννης ο Ερημίτης, έργο του Ιερεμία Παλλαδά, α΄ μισό 17ου αι. Κέρκυρα, Μουσείο Αντιβουνιώτισσας.

165. Άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας, έργο του Εμμανουήλ Τζάνε, 1654. Κέρκυρα, Μουσείο Αντιβουνιώτισσας.



166

166. Μετάληψη και Μετάδοση των αποστόλων, έργο του Φιλοθέου Σκούφου, 1665. Κέρκυρα, Μονή Υπεραγίας Θεοτόκου Κασσωπίτρας.

167. Μαρτύριο των αγίων Δέκα, έργο του Βίκτωρος, 1668. Κέρκυρα, Μητροπολιτικός ναός (Υπεραγία Θεοτόκος Σπηλαιώτισσα).

167





168

168-169. Θαύμα του αγίου Λουκιανού: η διάσωση του Σπυρίδωνος Βούλγαρη, έργο του Κωνσταντίνου Κονταρίνη, 1708. Κέρκυρα, Μητροπολιτικός ναός (Υπεραγία Θεοτόκος Σπηλαιώτισσα).





ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ

1-2. Χριστός Παντοκράτωρ (εγκαυστική εικόνα), πρώτο μισό 6ου αιώνα.
Διαστάσεις 84 x 45,4 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Η εικόνα, ζωγραφισμένη σε εγκαυστική τεχνική, είναι ξακρισμένη επάνω και στα πλάγια. Ο Χριστός, τυλιγμένος σε πορφυρό ιμάτιο, κρατεί μεγάλο κλειστό κατάκοσμο ευαγγέλιο και ευλογεί. Προβάλλεται πάνω σε συμμετρικό οικοδόμημα, όπου ανοίγεται μεγάλη κόγχη. Το βάθος είναι βαθυγάλαζο χαμηλά, ανοικτότερο πιο πάνω, όπου λάμπουν δύο χρυσά οκτάκτινα αστέρια. Πλατύς βαθυκύανος κύκλος περιβάλλει τον χρυσό φωτοστέφανο. Ο Κύριος εικονίζεται μετωπικά, αλλά τα χαρακτηριστικά του –μαλλιά, φρύδια, μάτια, μουστάκι, γένι– είναι τελείως ασύμμετρα. Το χλωμό πρόσωπο, το απόμακρο βλέμμα, το δισδιάστατο ρούχο προσδίδουν έναν υπερβατικό χαρακτήρα στην ευγενική μορφή του Θεανθρώπου, που εικονογραφικά έχει συσχετισθεί με την παράσταση του Χριστού Χαλκίτη στο Ιερόν Παλάτιον και με την απεικόνιση του Ιησού σε νομίσματα του Ιουστινιανού Β΄. Η εικόνα, εξαιρετικής τέχνης, αποδίδεται σε κωνσταντινουπολιτικό εργαστήριο και είναι πιθανότατα η αρχαιότερη που έχει σωθεί.

Chatzidakis 1967, σ. 197-208. Weitzmann 1976, σ. 13-15, αρ. Β. 1.

3. Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα και άγιοι (εγκαυστική εικόνα), δεύτερο μισό 6ου αιώνα.
Διαστάσεις 68,5 x 49,7 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Και η εικόνα αυτή, λίγο μεταγενέστερη από την προηγουμένη, είναι εγκαυστική. Η Παναγία κάθεται σε μαργαριτοκόσμητο θρόνο με τον Χριστό στα γόνατα· αν και εικονίζεται κατά μέτωπον, το βλέμμα της είναι στραμμένο πλάγια. Οι άγιοι με αυλική στολή που την πλαισιώνουν έχουν ταυτισθεί με τον Θεόδωρο τον Στρατηλάτη και τον Γεώργιο. Πίσω της, δύο αρχάγγελοι με σκήπτρο σηκώνουν το κεφάλι προς «τήν χεῖρα Θεοῦ», από όπου εκπέμπεται δέσμη φωτός που κατευθύνεται στην Παναγία. Οι χρυσές ανταύγειες στο ένδυμα του μικρού Χριστού και η δισδιάστατη απόδοση του μαφορίου της Θεοτόκου, με αδιόρατες πτυχές, προσδίδουν έναν άυλο χαρακτήρα στις μορφές αυτές. Απόκοσμοι μοιάζουν και οι ασπροντυμένοι αρχάγγελοι, με τους διάφανους φωτοστεφάνους και τα χλωμά πρόσωπα, που πλάθονται με πλατειές ελεύθερες πινελλιές. Παρά την ιερατική ακινησία τους, που θυμίζει τα ψηφιδωτά του 7ου αιώνα στον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης, οι δύο άγιοι, με τις τονισμένες κάθετες πτυχές και τον ρεαλιστικότερο χρωματισμό του προσώπου –ηλιοκαμένου στον Θεόδωρο και χλωμού με κοκκινωπά μάγουλα στον Γεώργιο–, έχουν αποδοθεί με τρόπο που τονίζει την σωματικότητά τους. Όπως και στην προηγουμένη εικόνα, την σύνθεση κλείνει τοίχος που σχηματίζει κόγχη, εδώ όμως είναι πολύ ψηλότερος.

Weitzmann 1976, σ. 18-21, αρ. Β. 3.

4. Άγιος Πέτρος (εγκαυστική εικόνα), δεύτερο μισό 6ου ή αρχές 7ου αιώνα.
Διαστάσεις 92,8 x 53 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Ο άγιος, που εικονίζεται μέχρι την μέση, κρατεί σταυροφόρο ράβδο και δύο κλειδιά· όπως και στις δύο προηγούμενες εικόνες, προβάλλεται σε τοίχο με κόγχη. Πάνω στο γαλάζιο βάθος, που σκουραίνει χαμηλά, είναι ζωγραφισμένα τρία χρυσά μετάλλια με τον Χριστό στο κέντρο, την Παναγία δεξιά και έναν αγένειο άγιο –ίσως τον απόστολο Ιωάννη– αριστερά. Η σύνθεση είναι εμπνευσμένη από

τα υπατικά δίπτυχα της υστέρας αρχαιότητος: στην θέση του υπάτου, που κρατεί σκήπτρο και mappa, εικονίζεται ο άγιος Πέτρος που βαστά σταυρό και κλειδιά, ενώ το αυτοκρατορικό ζεύγος και τον δεύτερο ύπατο αντικαθιστούν ο επουράνιος βασιλεύς, η Θεοτόκος και ο «ἠγαπημένος μαθητής». Η στοχαστική μορφή του αγίου Πέτρου, με το ηλιοκαμένο πρόσωπο και τα εκφραστικά μάτια, αποδόθηκε τελείως διαφορετικά από τις μορφές στα μετάλλια, όπου ο υπερβατικός χαρακτήρας τονίζεται με το απλανές βλέμμα, την πολύ πιο επίπεδη απόδοση και την μετωπικότητα των δύο ακραίων μορφών. Χαρακτηριστικές είναι οι πυκνές λευκές πινελλιές που πλάθουν το ιμάτιο του αγίου.

Weitzmann 1976, σ. 23-26, αρ. Β. 5.

5. Σταύρωση, 8ος αιώνας.
Διαστάσεις 46,4 x 25,5 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Το δεξί τμήμα της εικόνας είναι κατεστραμμένο. Ο Χριστός παριστάνεται με το σώμα όρθιο, τα χέρια τεντωμένα, το κεφάλι ελαφρότατα γερμένο και τα μάτια κλειστά. Φορεί κολόβιο (αχειρίδωτο ποδήρες ρούχο) και όχι το περίζωμα που επεκράτησε από τα τέλη του 9ου αιώνα. Αίμα και νερό ρέουν από την πλευρά του. Δίπλα του, πάνω σε χωριστούς απόκρημνους βράχους, είναι στημένοι οι σταυροί των δύο ληστών, από τους οποίους σώζεται ο αριστερός, με περίζωμα στην μέση και τα χέρια δεμένα πίσω από την πλάτη. Στηθαίοι άγγελοι πετούν γύρω από τον σταυρό. Δίπλα στον σταυρό του Χριστού στέκονται η Παναγία, με υψωμένο το αριστερό χέρι που κρατεί μαντήλι, και ο Ιωάννης, του οποίου το αριστερό χέρι είναι κρυμμένο μέσα στο ιμάτιο. Η Παναγία δηλώνεται με τις λέξεις «Ἡ ἁγία Μαρία», όπως συμβαίνει πριν από την Εικονομαχία. Τρεις στρατιώτες παίζουν στα ζάρια τον άρραφο χιτώνα του Σωτήρος· δίπλα τους είναι μπηγμένα στο έδαφος τα δόρατά τους. Στην επάνω αριστερή γωνία είναι ζωγραφισμένος κόκκινος ήλιος πάνω στο κυανόμαυρο βάθος· στην δεξιά γωνία θα ήταν ζωγραφισμένη η σελήνη. Αξιοσημείωτη είναι η κλιμάκωση των διαστάσεων των μορφών, ανάλογα με την σημασία τους: ο Εσταυρωμένος είναι υψηλότερος από την Θεοτόκο και τον Ιωάννη, αυτοί είναι μεγαλύτεροι από τον ληστή και μικρότεροι ακόμη είναι οι στρατιώτες. Οι αξιοσημείωτες ομοιότητες με την τοιχογραφία της Σταυρώσεως της Santa Maria Antiqua στην Ρώμη οδηγούν σε χρονολόγηση στον 8ο αιώνα. Η Σταύρωση της εικόνας μας, που έχει αποδοθεί σε παλαιστινιακό εργαστήριο, είναι η αρχαιότερη όπου ο Χριστός εικονίζεται νεκρός και με ακάνθινο στέφανο, και όπου αναγράφονται τα ονόματα των ληστών «Γέστας» και «Δήμας».

Weitzmann 1976, σ. 61-64, αρ. Β. 36.

6. Ανάληψη, 9ος-10ος αιώνας.
Διαστάσεις 41,8 x 27,1 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Ο Χριστός αναλαμβάνεται σε ελλειψοειδή δόξα, που κρατούν τέσσερις άγγελοι. Κάτω στέκονται η Παναγία και δώδεκα απόστολοι, πολλοί από τους οποίους κρατούν βιβλίο ή ειλητάριο. Δεξιά της Θεοτόκου στέκονται ο Πέτρος και ο Ανδρέας, αριστερά ο Παύλος. Η εικόνα παρουσιάζει αρκετές ιδιομορφίες. Η Παναγία προβάλλεται πάνω σε ένα δενδρύλλιο με κόκκινα άνθη, που μάλλον συμβολίζει την Φλεγομένη Βάτο. Οι άγγελοι κρατούν την παρυφή της δόξας σαν να πρόκειται για μεταλλικό ή ξύλινο πλαίσιο. Ο Χριστός δεν κάθεται ούτε πατά σε ουράνιο τόξο, όπως συνήθως, και χαρακτηρίζεται ως «Υ(ἱό)Σ Θ(εο)Υ»· η επιγραφή αυτή απαντά σε πρώιμα έργα. Ο χιτώνας των δύο κάτω αγγέλων έχει φουσκωτή παρυφή που θυμίζει γούνα, και οι άκρες των ιματίων τους ανεμίζουν, σχηματίζοντας ένα λυρόσχημο σχέδιο, που οδηγεί το βλέμμα του θεατή προς την Θεοτόκο. Η απόδοση είναι απλοϊκή και γραμμική, με τονισμένα περιγράμματα. Μαργαριτάρια κοσμούν την παρυφή των φωτοστεφάνων και των κωδίκων. Ο κάμπος είναι κόκκινος, και το ίδιο χρώμα κυριαρχεί στα ρούχα. Όπως και η προηγούμενη εικόνα, η Ανάληψη θεωρείται έργο παλαιστινιακού εργαστηρίου.

Weitzmann 1976, σ. 69-71, αρ. Β. 42.

7. Δύο φύλλα τριπτύχου με το άγιο Μανδήλιο, μέσα 10ου αιώνα.
Διαστάσεις 34,5 x 25,2 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Τα δύο ακραία φύλλα ενός τριπτύχου, του οποίου το κεντρικό φύλλο έχει χαθεί, είναι τοποθετημένα σε ξύλινο πλαίσιο. Κάθε φύλλο χωρίζεται σε δύο ζώνες. Στην επάνω εικονίζονται, καθισμένοι σε θρόνο, ο άγιος Θαδδαίος και ο βασιλεύς Αύγαρος που κρατεί το άγιο Μανδήλιο.

αποτύπωμα του προσώπου του Χριστού σε ύφασμα. Στις κάτω ζώνες είναι ζωγραφισμένοι οι άγιοι Παύλος ο Θηβαίος, Αντώνιος, Βασίλειος και Εφραίμ ο Σύρος, όρθιοι, κατ' ενώπιον. Οι παραστάσεις της άνω ζώνης αναφέρονται στην *Διήγησιν τῆς πρός Αὔγαρον ἀποσταλείσης ἀχειροποιήτου θείας εἰκόνος Χριστοῦ τοῦ Θεοῦ ἡμῶν εἰς Ἔδεσσαν.* Ο άγιος Θαδδαίος, ένας από τους εβδομήντα αποστόλους, είχε βαπτίσει τους κατοίκους της Έδεσσας στην Συρία και τον βασιλέα τους Αύγαρο. Όταν αυτός αρρώστησε, ζήτησε να του στείλουν μία εικόνα του Χριστού για να γιατρευθεί. Με ειδικό απεσταλμένο, που εικονίζεται αριστερά από τον βασιλέα, εστάλη στην Έδεσσα το άγιο Μανδήλιο. Η λατρεία του κειμηλίου αυτού γνώρισε μεγάλη διάδοση στο Βυζάντιο μετά την μεταφορά του στην Κωνσταντινούπολη το 944. Κατά την πρώτη μάλιστα επέτειο της μεταφοράς γράφηκε ένα εγκώμιο, που έχει αποδοθεί χωρίς βεβαιότητα στον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο Ζ΄ τον Πορφυρογέννητο. Στο φύλλο τριπτύχου του Σινά ο Αύγαρος έχει τα χαρακτηριστικά του αυτοκράτορα. Στην επάνω ζώνη του χαμένου κεντρικού φύλλου θα εικονιζόταν πιθανότατα το Μανδήλιο σε μεγάλη κλίμακα. Το σιναϊτικό τρίπτυχο, χαρακτηριστικό της κλασσικίζουσας τεχνοτροπίας του 10ου αιώνα, φιλοτεχνήθηκε πιθανότατα στην Βασιλεύουσα λίγο μετά το 944.

Weitzmann 1960, σ. 165-184 (=1971, σ. 224-246) και 1976, σ. 94-98, αρ. Β. 58.

8. Άγιοι Ζωσιμάς και Νικόλαος, πρώτο μισό 10ου αιώνα.
Διαστάσεις 20,6 x 14,1 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Ο αββάς Ζωσιμάς εικονίζεται συνήθως ενώ μεταλαμβάνει την οσία Μαρία την Αιγυπτία, την οποία συνήντησε στην έρημο, λίγο πριν αυτή πεθάνει. Εδώ παριστάνεται σε αυστηρά μετωπική στάση, δίπλα στον δημοφιλή άγιο Νικόλαο, του οποίου τα χαρακτηριστικά δεν έχουν ακόμη τελείως αποκρυσταλλωθεί. Εικονίζεται αναφαλαντίας (λίγο φαλακρός), αλλά λείπουν οι μικροί βόστρυχοι που αργότερα ζωγραφίζονται πάντα στο μέσο του υψηλού μετώπου του. Το βλέμμα και των δύο αγίων κατευθύνεται δεξιά. Πιθανότατα σε μία πάριση εικόνα θα εικονίζοντο ένας άλλος ιεράρχης και ένας άλλος ασκητής, με το βλέμμα στην αντίθετη κατεύθυνση. Οι μάλλον βαρειές μορφές των δύο αγίων, με τις τονισμένες κάθετες πτυχές και τον αρχαΐζοντα τύπο των γραμμάτων των επιγραφών, θυμίζουν έργα του πρώτου αιώνα μετά την Εικονομαχία. Στην πίσω πλευρά είναι ζωγραφισμένος μεγάλος φυλλοφόρος σταυρός, ανάλογος με ολοσέλιδους σταυρούς σε χειρόγραφα, όπως οι Ομιλίες του αγίου Γρηγορίου του Θεολόγου Par. gr. 510 και η Παλαιά Διαθήκη Vat. Reg. gr. 1, που χρονολογούνται γύρω στο 880 και στο πρώτο μισό του 10ου αιώνα αντιστοίχως, και των οποίων οι μικρογραφίες έχουν μεγάλη σχέση με την εικόνα μας.

Weitzmann 1976, σ. 83-85, αρ. Β. 52.

9. Άγιος Φίλιππος, δεύτερο μισό 10ου αιώνα.
Διαστάσεις 32,8 x 20,2 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Ο νεαρός απόστολος εικονίζεται όρθιος, μετωπικός, χωρίς να στρέφεται προς τον στηθαίο Χριστό που τον ευλογεί. Η έλλειψη δαπέδου και οποιουδήποτε βάθους προσδίδει έναν υπερβατικό χαρακτήρα στον άγιο, που προβάλλει πάνω στον χρυσό κάμπο. Οι φωτοστέφανοι ξεχωρίζουν με την αδρή επιφάνειά τους. Πρόκειται για την πρώτη εμφάνιση αυτής της τεχνικής, που απαντά μόνο σε εικόνες του Σινά, ιδίως τον 11ο και 12ο αιώνα, και θεωρείται τεκμήριο για την απόδοση των έργων αυτών σε εργαστήριο της μονής. Συγκρίσεις με ελεφαντοστά και μικρογραφίες τοποθετούν την ωραία αυτή εικόνα στο δεύτερο μισό του 10ου αιώνα.

Weitzmann 1976, σ. 99, αρ. Β. 59.

10. Νιπτήρ, πρώτο μισό 10ου αιώνα.
Διαστάσεις 25,6 x 25,9 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Ο Ιησούς, αριστερά, σκύβει για να πλύνει τα πόδια του Πέτρου, που κάθεται με τα πόδια σε μία λεκάνη και υψώνει το δεξί χέρι στο κεφάλι –αναφορά στα λόγια που είπε στον Χριστό: «Κύριε, μή τούς πόδας μου μόνον ἀλλά καί τάς χεῖρας καί τήν κεφαλήν» (Ιω. 13:9). Οι άλλοι απόστολοι στέκονται σε μία συμπαγή ομάδα πίσω από τον Πέτρο. Ο τοίχος χαμηλά δηλώνει, ότι η σκηνή διαδραματίζεται «ἐν ὑπερώῳ τόπῳ». Ο Χριστός, που φορεί σκούρα ρούχα, διαφοροποιείται από τους μαθητές, ντυμένους με ανοικτόχρωμα. Οι απόστολοι, με κοινά πρόσωπα και κοντές μύτες, είναι όλοι όρθιοι, ενώ από τον 11ο αιώνα πολλοί εικονίζονται καθιστοί, την ώρα που λύνουν τα σανδάλια τους. Η ιλλουζιονιστική τεχνοτροπία συνηγορεί για χρονολόγηση στο πρώτο μισό του 10ου αιώνα. Το τετρά-

γωνο σχήμα της εικόνας και τα οριζόντια νερά του ξύλου αποτελούν ενδείξεις, ότι ήταν τμήμα επιστυλίου τέμπλου. Στην περίπτωση αυτή πρόκειται για το αρχαιότερο παράδειγμα εικόνας επιστυλίου με παράσταση Δωδεκαόρτου.

Weitzmann 1976, σ. 91-93, αρ. Β. 56.

11. Κάλυμμα λειψανοθήκης με πέντε ευαγγελικές σκηνές, 9ος αιώνας.

Διαστάσεις 24 x 18,5 εκ. Βατικανό, Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana 1883.

Από τον Θησαυρό του Sancta Sanctorum, του παρεκκλησίου των παπών στο ανάκτορο του Λατερανού, όπου κατοικούσαν μέχρι το 1308, προέρχεται ένα ξύλινο κιβωτίδιο που περιείχε πετραδάκια από τους Αγίους Τόπους. Το συρταρωτό κάλυμμά του κοσμείται στο εσωτερικό με πέντε ευαγγελικές σκηνές σε τρεις ζώνες: την Γέννηση και την Βάπτιση στην κάτω ζώνη, την Σταύρωση στην μεσαία, τις Μυροφόρες στον τάφο και την Ανάληψη στην ανώτερη. Στην Γέννηση εικονίζονται μόνο το νεογέννητο, η Θεοτόκος και ο Ιωσήφ, ενώ στην Βάπτιση παρίστανται δύο απόστολοι. Η εικονογραφία της Σταυρώσεως είναι αρχαϊκή. Ο Χριστός, με κοντό γένι, εικονίζεται πριν εκπνεύσει: στητός, με τα χέρια τεντωμένα, ντυμένος μακρύ κολόβιο χωρίς μανίκια. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η παράσταση του τάφου του Κυρίου στην ανώτερη ζώνη, που θεωρείται ότι τον εικονίζει όπως ήταν πριν καταστραφεί από τους Πέρσες το 614. Κιβώριο καλύπτει τον τάφο, που χρησιμεύει ως αγία τράπεζα, και είναι σκεπασμένος με ποδέα στολισμένη με σταυρό και γαμμάδια. Από πάνω υψώνεται ο θόλος της ροτόντας του Παναγίου Τάφου.

Grisar 1908, σ. 113-117, εικ. 59. Volbach 1941, σ. 18-20.

12. Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, 10ος αιώνας.

Διαστάσεις 27 x 12,4 εκ. Βατικανό, Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana 1898.

Στην εξωτερική πλευρά του καλύμματος μίας ξύλινης σταυροθήκης εικονίζεται πάνω σε χρυσό βάθος, χωρίς δήλωση δαπέδου ή αρχιτεκτονημάτων, ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, κρατώντας με τα δύο χέρια ανοικτό ευαγγέλιο. Φορεί γαλάζιο στιχάριο με κόκκινα σημεία, υπόλευκο φελόνιο και λευκό ωμοφόριο. Η πτυχολογία είναι λιτή, με διπλές κάθετες πτυχές, που συχνά σχηματίζουν αγκιστρωτή απόληξη. Το ευγενικό πρόσωπο του αγίου με την μειλίχια φυσιογνωμία δεν έχει τα σκαμμένα μάγουλα και την αυστηρή έκφραση που θα καθιερωθούν αργότερα. Το εξαίρετο αυτό έργο αποδίδεται σε κωνσταντινουπολιτικό εργαστήριο των μέσων ή της δεύτερης πεντηνταετίας του 10ου αιώνα.

Lauer 1906, σ. 95-97, πίν. XIV.1. Grisar 1908, σ. 112-113, εικ. 58.

13. Τμήμα επιστυλίου τέμπλου με τρεις αγίους, πρώτο μισό 12ου αιώνα.

Διαστάσεις 41 x 50 εκ. Αγία Πετρούπολη, Μουσείο του Ερμιτάζ J 186.

Η εικόνα, που προέρχεται από το Άγιον Όρος, έχει ξακρισθεί στα πλάγια και ιδίως στο κάτω μέρος. Κάτω από ανάγλυφα τόξα που στηρίζονται σε διπλούς κιονίσκους, οι οποίοι σχηματίζουν κόμπο, εικονίζονται όρθιοι, κατά μέτωπον, ο απόστολος Φίλιππος και οι στρατιωτικοί άγιοι Θεόδωρος και Δημήτριος, που αρχικά θα ήταν ολόσωμοι. Ο Δημήτριος έχει μουστάκι, ενώ συνήθως παριστάνεται αγένειος. Χαρακτηριστικά είναι τα σμιχτά φρύδια και οι ζωηρές κόκκινες κηλίδες στα μάγουλα. Οι πανοπλίες των στρατιωτικών αγίων κοσμούνται με άσπρες και γαλάζιες βούλες. Η εικόνα αποτελούσε τμήμα επιστυλίου με διευρυμένη Μεγάλη Δέηση (βλ. σ. 18).

Lasareff 1964-65, σ. 117-119, πίν. 31. Bank 1977, σ. 316, εικ. 239-241.

14. Άγιος Νικόλαος, 11ος αιώνας.

Διαστάσεις 43 x 33 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Ο άγιος εικονίζεται κατ' ενώπιον, σε προτομή· κρατεί κλειστό ευαγγέλιο και υψώνει το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος. Φαίνεται μεσόκοπος, ενώ σε οψιμότερες παραστάσεις τα μαλλιά του είναι ασπρισμένα και τα χαρακτηριστικά του πιο ασκητικά και ρυτιδωμένα. Δέκα άγιοι σε μετάλλια, παραστάσεις εμπνευσμένες από σμάλτα, κοσμούν το πλατύ πλαίσιο: επάνω ο Χριστός Παντοκράτωρ και οι κορυφαίοι απόστολοι Πέτρος και Παύλος, στα πλάγια οι στρατιωτικοί άγιοι Δημήτριος, Γεώργιος, Θεόδωρος και Προκόπιος, και κάτω οι ιαματικοί Κοσμάς, Παντελεήμων και Δαμιανός. Ο φωτοστέφανος του αγίου Νικολάου και οι κύκλοι που περιβάλλουν τις άλλες μορφές έχουν τραχειά επιφάνεια και διαφοροποιούνται έτσι από τον χρυσό κάμπο.

Weitzmann 1976, σ. 101-102, αρ. Β. 61.

15. Τρίμορφο με αγίους στο πλαίσιο, δεύτερο μισό 11ου αιώνα.
Διαστάσεις 36,2 x 29,1 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Η Θεοτόκος και ο Πρόδρομος κλίνουν την κεφαλή και υψώνουν τα χέρια προς την κεντρική μορφή του αυστηρού Χριστού, όρθιου πάνω σε κόκκινο υποπόδιο. Το εσχατολογικό θέμα της Δεήσεως περιβάλλουν πάνω στο πλαίσιο, σε μικρότερη κλίμακα, οι άγιοι Ιωάννης ο Ελεήμων και Ιωάννης της Κλίμακος, ενώ μέσα σε μετάλλια εικονίζονται, στο επάνω μέρος του πλαισίου, η Ετοιμασία του Θρόνου μεταξύ δύο αγγέλων και, στο κάτω, τρεις άγιοι· το επάνω δεξιό και τα κάτω μετάλλια είναι ξαναζωγραφισμένα. Η παρουσία του αγίου Ιωάννου της Κλίμακος αποτελεί ένδειξη, ότι η εικόνα παραγγέλθηκε για την Μονή του Σινά, της οποίας είχε διατελέσει ηγούμενος.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 95-96, εικ. 83.

16-17. Δίπτυχο μηνολόγιο, δεύτερο μισό 11ου αιώνα.
Διαστάσεις 36,2 x 24 εκ. (κάθε φύλλο). Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Τα φύλλα έχουν τοξωτή τρίλοβη απόληξη, όπου εικονίζονται μέσα σε μετάλλια ο Χριστός Παντοκράτωρ, η Θεοτόκος Γλυκοφιλούσα και το Δωδεκάορτο. Ακολουθούν, σε οκτώ πυκνές σειρές, οι άγιοι κάθε ημέρας σε τριάδες. Η μονοτονία αποφεύγεται με την παρεμβολή μεγαλυτέρων ομάδων αγίων και σκηνών, όπως το Γενέσιον της Θεοτόκου και η Ύψωσις του Τιμίου Σταυρού στην πρώτη σειρά του αριστερού φύλλου. Πάνω από κάθε παράσταση αναγράφεται η ημερομηνία και το γεγονός ή οι άγιοι που εορτάζονται. Τα υψηλόλιγνα ασκητικά σώματα εξαφανίζονται κάτω από τα λαμπρά ενδύματα με τις κάθετες πτυχές. Τα χρώματα είναι ζωηρά και ποικίλα· κυριαρχούν οι αποχρώσεις του ερυθρού και του κυανού και το χρυσό στις παρυφές των ενδυμάτων και στα ταβλία. Το ενιαίο χρυσό βάθος και η απουσία δαπέδου, όπου να πατούν οι μορφές, επιτείνουν τον υπερβατικό χαρακτήρα του αριστουργηματικού αυτού έργου.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 119-120, εικ. 131-135. Θησαυροί Σινά 1990, σ. 100, εικ. 17 (Γ. Γαλάβαρης).

18. Μεγάλη Δέηση και Δωδεκάορτο, δεύτερο μισό 11ου αιώνα.
Διαστάσεις 42 x 52 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Σε τέσσερις σειρές μέσα σε διάχωρα χωρίς πλαίσιο εικονίζονται η Μεγάλη Δέηση και το Δωδεκάορτο. Δεσπόζει στο κέντρο της επάνω σειράς ο ένθρονος Χριστός σε κινημένη στάση, ο οποίος απλώνει το δεξί χέρι σε επιβλητική χειρονομία. Τον πλαισιώνουν, γυρισμένοι προς αυτόν ανά ζεύγη, η Παναγία, ο Πρόδρομος, δύο αρχάγγελοι και οι απόστολοι. Ελλείψει χώρου, δύο ζεύγη αποστόλων έχουν μετατεθεί στην δεύτερη σειρά· εν αντιθέσει προς τους άλλους παριστάνονται κατά μέτωπον. Παρά την μικροσκοπική κλίμακα, οι σκηνές είναι πολυπρόσωπες. Η αβρή αυτή εικόνα είναι ασφαλώς εμπνευσμένη από επιστύλια τέμπλου με την Μεγάλη Δέηση και το Δωδεκάορτο, δεν αποκλείεται δε να αντιγράφει επιστύλιο όπου υπήρχαν και τα δύο αυτά θέματα σε δύο σειρές. Το καμπύλο περίγραμμα μερικών σκηνών, όπως η Υπαπαντή, η Βάπτιση και η Πεντηκοστή, αποτελεί ένδειξη, ότι τα πρότυπα ορισμένων τουλάχιστον σκηνών ήταν ζωγραφισμένα κάτω από τόξα.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 75-77, εικ. 57-61. Weitzmann 1971, σ. 306-309, εικ. 308.

19. Γέννηση του Χριστού και Βρεφοκτονία, τέλη 11ου - αρχές 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 36,3 x 21,2 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Η εικόνα ήταν το κεντρικό φύλλο ενός τριπτύχου, του οποίου έχουν χαθεί τα πλάγια φύλλα. Περιλαμβάνει τα επεισόδια τα σχετικά με την Γέννηση του Χριστού και τα γεγονότα που ακολούθησαν, χωρισμένα από πτυχές του εδάφους. Ξεχωρίζει στην είσοδο σπηλαίου η Παναγία, ανακαθισμένη σε στρωμνή δίπλα στην φάτνη, όπου τα δύο ζώα θερμαίνουν το νεογέννητο με τα χνώτα τους. Δίπλα ένας άγγελος ευαγγελίζεται τους ποιμένες. Στην τοξωτή απόληξη του φύλλου συνωθούνται δύο χοροί αγγέλων που υμνολογούν. Αριστερά και δεξιά από το σπήλαιο οι μάγοι καταφθάνουν έφιπποι, προσφέρουν τα δώρα τους στον Χριστό και αναχωρούν «δι' ἄλλης ὁδοῦ». Κάτω από την Παναγία εικονίζονται το ενύπνιο του Ιωσήφ, το λουτρό του Βρέφους και ένα τσοπανόπουλο που παίζει φλογέρα βόσκοντας τα πρόβατά του. Η προσθήκη,

χαμηλότερα, τριών μορφών που φέρνουν σκεύη για το λουτρό, δεν έχει επισημανθεί αλλού. Στην Φυγή εις Αίγυπτον η Παναγία, καβάλλα στο υποζύγιο, θηλάζει το Βρέφος, και τους φυγάδες υποδέχεται προσωποποίηση της Αιγύπτου. Η Βρεφοκτονία περιλαμβάνει τον ένθρονο Ηρώδη, που διατάζει την σφαγή, την Ελισάβετ με τον Ιωάννη στην αγκαλιά της που κρύβεται σε σπήλαιο, σύμφωνα με τα απόκρυφα, και την Ραχήλ «κλαίουσαν τά τέκνα αὐτῆς». Η εικόνα είναι πολύ σημαντική, όχι μόνο λόγω των εικονογραφικών ιδιομορφιών της, αλλά και διότι αποτελεί εξαίρετο δείγμα της μικρογραφικής τεχνοτροπίας του τέλους του 11ου και των αρχών του 12ου αιώνα, που είναι άμεσα επηρεασμένη από την εικονογράφηση χειρογράφων.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 59-62, εικ. 43-45. Θησαυροί Σινά 1990, σ. 100-101, εικ. 18 (Γ. Γαλάβαρης).

20. Φύλλο τετραπτύχου με την Δευτέρα Παρουσία, τελευταίο τέταρτο 11ου ή πρώτο μισό 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 62,2 x 45,8 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Η Δευτέρα Παρουσία του Κυρίου μαρτυρείται στην μνημειακή ζωγραφική από τον όψιμο 9ο αιώνα –στον Άγιο Στέφανο της Καστοριάς– και σε μικρογραφίες χειρογράφων μισό αιώνα αργότερα –στο Τετραευάγγελο Par. gr. 74. Την ίδια περίπου εποχή συναντάται σε εικόνες. Και στις τρεις περιπτώσεις το εικονογραφικό σχήμα είναι το ίδιο, πράγμα που δείχνει, ότι όλες αυτές οι παραστάσεις κατάγονται από ένα κοινό αρχέτυπο. Δεσπόζει ψηλά ο Χριστός, που περιβάλλεται από ελλειψοειδή χρυσή δόξα και πλαισιώνεται από την Θεοτόκο και τον Πρόδρομο, που τον ικετεύουν για την σωτηρία των ανθρώπων, και από τους ενθρόνους αποστόλους. Πίσω στέκονται άγγελοι που κρατούν σφαίρες. Κάτω από τον Χριστό, οι πρωτόπλαστοι προσκυνούν την Ετοιμασία του Θρόνου. Αριστερά εικονίζονται οι χοροί των δικαίων –αποστόλων, προφητών, μαρτύρων, ιεραρχών, ασκητών και γυναικών– και χαμηλότερα ο Παράδεισος με την ένθρονη Παναγία, τον δίκαιο ληστή και τους δικαίους στους κόλπους του Αβραάμ. Δεξιά παριστάνονται άγγελος «ἑλίσσων τόν οὐρανόν», τα μαρτύρια των αμαρτωλών, άγγελοι που ζυγίζουν ψυχές και άλλοι που σαλπίζουν για να εγερθούν οι νεκροί, τους οποίους ξερνούν διάφορα ζώα. Στα υπόλοιπα φύλλα του τετραπτύχου εικονίζονται το Δωδεκάορτο, σκηνές του θεομητορικού κύκλου και άγιοι. Η μικρογραφική εκτέλεση με ζωηρά χρώματα, όπου κυριαρχεί το κόκκινο κιννάβαρι, θυμίζει μικρογραφίες των τελευταίων δεκαετιών του 11ου και των αρχών του 12ου αιώνα.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 130-131, εικ. 151. Weitzmann 1971, σ. 304-306, εικ. 304.

21. Το εν Χώναις θαύμα του αρχαγγέλου Μιχαήλ, δεύτερο ή τρίτο τέταρτο 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 37,7 x 31,4 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Εικονίζεται η θαυματουργός διάσωση του ναού του αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Χώνες της Φρυγίας, που θέλησαν να καταστρέψουν «ἄνδρες ἑλληνίζοντες», εκτρέποντας τον ποταμό που έρρεε δίπλα. Ο ποταμός εικονίζεται τελείως σχηματικά, χωρίζοντας την σύνθεση σε δύο συμμετρικά τμήματα, που απολήγουν σε ημικύκλιο. Ο αρχάγγελος μπήγει με μία κομψή κίνηση το κοντάρι του στην γη, ανοίγοντας οπή όπου χάθηκαν τα νερά του ποταμού. Ο «προσμονάριος» Άρχιππος, ψηλόλιγνος, αλλά σε μικρότερη κλίμακα, στέκει ακίνητος μπροστά στον ναό, με τα χέρια υψωμένα σε δέηση. Το τοπίο αποδίδεται πολύ σχηματικά, και λείπουν οι ειδωλολάτρες που προσπάθησαν να καταστρέψουν το προσκύνημα. Η σύνθεση αποκτά έτσι μνημειακότητα, παρά τις μικρές διαστάσεις της. Η ευγένεια των μορφών, η άψογη σχεδίαση, η ρυθμική πτυχολογία, τα αρμονικά χρώματα κατατάσσουν το αβρό αυτό έργο ανάμεσα στα αριστουργήματα της κομνήνειας τέχνης.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 79-81, εικ. 65. Θησαυροί Σινά 1990, σ. 107, εικ. 23 (Ντ. Μουρίκη).

22-23. Θεοτόκος Κυκκώτισσα, Χριστός «ἐν δόξῃ» και άγιοι, πρώτο μισό 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 48,5 x 41,2 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Στο κέντρο δεσπόζει μέσα σε τοξωτό πλαίσιο η ένθρονη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος, στον τύπο της φημισμένης εικόνας της Μονής Κύκκου στην Κύπρο. Την περιβάλλουν επάνω ο Χριστος «ἐν δόξῃ» και αγγελικές δυνάμεις, στα πλάγια, μέσα σε ορθογώνια διάχωρα, είκοσι άγιοι κατά ζεύγη, που κρατούν ειλητάρια με κείμενα που αναφέρονται στον Ιησού και την Παναγία, και κάτω ο μνήστωρ Ιωσήφ, οι θεοπάτορες Ιωακείμ και Άννα και οι πρωτό-

πλαστοι. Δίπλα στους προφήτες που προανήγγειλαν την Ενσάρκωση είναι ζωγραφισμένα τα αντικείμενα που την συμβολίζουν, όπως η Φλεγομένη Βάτος και η Κεκλεισμένη Πύλη δίπλα στον Μωυσή και τον Ιεζεκιήλ αριστερά και η Κλίμαξ του Ιακώβ δεξιά. Πρόκειται για την πρωιμότερη εμφάνιση του εικονογραφικού θέματος που αποκαλείται «Ἄνωθεν οἱ προφῆται», όπου την Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο πλαισιώνουν οι προφήτες που την προανήγγειλαν, κρατώντας ειλητάρια, στα οποία είναι γραμμένα τα σχετικά χωρία, και τα σύμβολα που αναφέρονται στην ενσάρκωση του Λόγου. Η εξαίρετη ποιότητα του έργου θα οδηγούσε σε απόδοσή του σε εργαστήριο της Βασιλεύουσας, αν οι χρυσοί φωτοστέφανοι και τα εγκόλπια δεν είχαν διαφορετικό τόνο από τον κάμπο. Η τεχνική αυτή απαντά μόνο σε εικόνες του Σινά.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 73-75, εικ. 54-56. Θησαυροί Σινά 1990, σ. 105, εικ. 19 (Ντ. Μουρίκη). Weyl-Carr 1993-94, σ. 239-248, εικ. 1.

24. Άγιος Γρηγόριος ο Θαυματουργός, τρίτο τέταρτο 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 81 x 53 εκ. Αγία Πετρούπολη, Μουσείο του Ερμιτάζ J 4.

Ο άγιος Γρηγόριος ο Θαυματουργός, επίσκοπος Νεοκαισαρείας τον 3ο αιώνα, εικονίζεται αρκετά συχνά στην μνημειακή ζωγραφική αλλά σπάνια σε εικόνες. Παριστάνεται «γέρων σγουροκέφαλος, κοντογένης», όπως ορίζει η *Ερμηνεία*, με μεγάλη φαλάκρα και σμιχτά φρύδια, σκεπτικός, κρατώντας κλειστό ευαγγέλιο. Το πλάσιμο είναι σφιχτό, με ελάχιστες σκιές. Απανωτές ρυτίδες αυλακώνουν το υψηλό μέτωπο. Στα άμφια κυριαρχούν οι πολύ ανοικτοί τόνοι. Λεπτοδουλεμένοι ελικοειδείς βλαστοί κοσμούν τους σταυρούς του ωμοφορίου. Η πτυχολογία είναι σχηματοποιημένη και δύσκαμπτη, τα γράμματα της επιγραφής περίτεχνα.

Wulff - Alpatoff 1925, σ. 66-69, 262-263, πίν. 24. Bank 1977, σ. 316, εικ. 237-238.

25. Παναγία του Βλαδιμήρ, πρώτο τρίτο 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 104 x 69 εκ. (78 x 55 εκ. χωρίς το μεταγενέστερο πλαίσιο). Μόσχα, Πινακοθήκη Τρετιακώφ 14243.

Η εξαίσια αυτή εικόνα, το παλλάδιον της Ρωσίας, εστάλη από την Κωνσταντινούπολη στο Βύσγκοροντ (Vyshgorod), κοντά στο Κίεβο, γύρω στο 1130. Μεταφέρθηκε στο Βλαδιμήρ γύρω στο 1160 και από εκεί, το 1395, στην Μόσχα, όπου μέχρι την Ρωσική Επανάσταση βρισκόταν στον καθεδρικό ναό της Κοιμήσεως στο Κρεμλίνο. Το 1918-1919 αφαιρέθηκε η ασημένια επένδυση και η εικόνα συντηρήθηκε. Φάνηκε τότε, ότι από την αρχική ζωγραφική διατηρούνται μόνο τα δύο πρόσωπα και μικρό τμήμα κάτω από τον λαιμό του Ιησού. Το αριστοκρατικό πρόσωπο της Θεοτόκου με την υψηλή πνευματικότητα χαρακτηρίζουν τα ωραία αμυγδαλωτά μάτια, η λεπτή, μακριά και ελαφρά γαμψή μύτη, το μικρό στόμα, το μαλακό πλάσιμο με πρασινωπές σκιές. Το παιδί έχει προσηλωμένο το βλέμμα στην μητέρα του. Το χέρι του είναι περασμένο γύρω στον λαιμό της, και ακουμπά τρυφερά το μάγουλο στο δικό της. Η Παναγία κοιτάζει ονειροπόλα τον θεατή. Η μελαγχολική της έκφραση δείχνει, ότι προαισθάνεται το Πάθος και τον σταυρικό θάνατο του Χριστού.

Antonova - Mneva 1963, σ. 58-64, αρ. 1, πίν. 7-10. Gosudarstvennaja Tretjakovskaja Galereja 1995, σ. 35-40 (N. V. Rozanova - N. G. Bekeneva). Bogomater' Vladimirskaja 1995, σ. 1-87.

26. Χριστός Παντοκράτωρ «Ὁ Ἐλεήμων» (ψηφιδωτή εικόνα), πρώτο μισό 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 74,5 x 52,5 εκ. Βερολίνο, Museum fόr Spδtantike und Byzantinische Kunst 6430.

Ο ελαφρά σκυθρωπός Χριστός κρατεί κλειστό ευαγγέλιο με πολυτελή στάχωση και ενώνει τον μέσο και τον παράμεσο του δεξιού χεριού με τον αντίχειρα, σε σχήμα ομιλίας. Τα δάκτυλα είναι καμπύλα, χωρίς αρθρώσεις και νύχια. Πάνω στον χρυσό κάμπο η επιγραφή «Ὁ Ἐλεήμων». Τα γυμνά μέρη είναι ζωγραφισμένα με λεπτότατες λίθινες ψηφίδες, χωρίς αρμό μεταξύ τους, τα μαλλιά με σειρές από λίθινες και γυάλινες ψηφίδες και η υπόλοιπη επιφάνεια με γυάλινες, τοποθετημένες με διαφορετική κλίση, ανάμεσα στις οποίες μεσολαβούν λεπτότατοι αρμοί. Η εικόνα ήταν πιθανότατα τοποθετημένη στα διάστυλα τέμπλου.

Demus 1991, σ. 29-33, αρ. 5, πίν. VI.

27. Χριστός Παντοκράτωρ (ψηφιδωτή εικόνα), τρίτο τέταρτο 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 54 x 41 εκ. Φλωρεντία, Museo del Bargello.

Ο Χριστός, με το διχαλωτό γένι, κρατεί ανοικτό ευαγγέλιο, όπου είναι γραμμένο το χωρίο «Ἐγώ εἰμί τό φῶς τοῦ

κόσμου...», και υψώνει το δεξί χέρι σε χειρονομία λόγου με την παλάμη προς τα μέσα. Η μορφή δεν έχει όγκο. Τα σμιγμένα τοξωτά φρύδια, το πλάγιο βλέμμα και τα σφικτά χείλη προσδίδουν αυστηρότητα στο πρόσωπο. Το χέρι που ευλογεί είναι παχουλό αλλά με μακριά λεπτά δάκτυλα. Στα γυμνά μέρη το πλάσιμο με λεπτότατες ψηφίδες δίνει την εντύπωση, ότι πρόκειται για έργο ζωγραφισμένο με τέμπερα.

Demus 1991, σ. 34-38, αρ. 6, πίν. VII.

28. Κλίμαξ του αγίου Ιωάννου, πρώτο μισό 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 41 x 30 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Ένας από τους περιφημότερους ηγουμένους της Μονής του Σινά, ο άγιος Ιωάννης της Κλίμακος, έγραψε στα τέλη του 6ου αιώνα ένα ψυχωφελές βιβλίο, σχετικό με την κατάκτηση των αρετών που οδηγούν στην ηθική τελείωση και στην επουράνιο βασιλεία. Οι αρετές αυτές παραβάλλονται με τα τριάντα σκαλοπάτια μίας κλίμακος, που πρέπει να ανέβει ο μοναχός. Από τον 11ο αιώνα απαντούν, πρώτα σε χειρόγραφα και αργότερα και σε εικόνες και τοιχογραφίες, παραστάσεις της Ουρανοδρόμου Κλίμακος, την οποία ανεβαίνουν μοναχοί. Στην κορυφή τους περιμένει ο Χριστός, πολλοί όμως είναι αυτοί τους οποίους οι δαίμονες καταφέρνουν να ρίξουν κάτω, όπου τους καταπίνει ο ακόρεστος Άδης. Στην σύνθεση δεσπόζει, πάνω στο ενιαίο χρυσό βάθος, η διαγώνια τοποθετημένη σκάλα, ενώ οι ομάδες των στηθαίων αγγέλων με τα ζωηρόχρωμα ρούχα και των μοναχών με τις καστανές ενδυμασίες εξισορροπούνται στην επάνω αριστερή και στην κάτω δεξιά γωνία. Τα πρόσωπα των αγγέλων θυμίζουν τις μικρογραφίες της λεγόμενης Ομάδας του Κοκκινοβάφου, του δευτέρου τετάρτου του 12ου αιώνα.

Weitzmann 1978, σ. 88, πίν. 25. Θησαυροί Σινά 1990, σ. 107-108, εικ. 24 (Ντ. Μουρίκη).

29. Σταύρωση, δεύτερο ή τρίτο τέταρτο 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 28,2 x 21,6 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Η Σταύρωση περιορίζεται στα τρία κύρια πρόσωπα και σε δύο μικρούς αγγέλους, που πετούν ψηλά. Το σώμα τού Θεανθρώπου, σκεπασμένο με διάφανο περίζωμα, διαγράφει μία έντονη καμπύλη· το κεφάλι του έχει γείρει πάνω στον ώμο, και άφθονο αίμα τρέχει από τις πληγές. Οι κάθετες πτυχές τονίζουν ακόμη περισσότερο την ραδινότητα των ακίνητων μορφών της Θεομήτορος και του «ἠγαπημένου μαθητοῦ». Η Παναγία σταυρώνει τα χέρια, δείχνοντας συγχρόνως τον Κύριο. Ο Ιωάννης πιάνει το σκυφτό κεφάλι, κρατώντας συγχρόνως την άκρη του ιματίου του, που σχηματίζει αλλεπάλληλες πτυχές. Η έλλειψη δαπέδου και τοπίου και το χρυσό βάθος που κυριαρχεί προσδίδουν έναν υπερβατικό και απόκοσμο χαρακτήρα στην σκηνή. Το πλατύ πλαίσιο κοσμείται με δεκαοκτώ μετάλλια που περιέχουν προτομές αγίων, διατεταγμένες ιεραρχικά. Ο Πρόδρομος, στο κέντρο της επάνω πλευράς, περιβάλλεται από δύο αρχαγγέλους και τους κορυφαίους αποστόλους. Ακολουθούν τέσσερις ιεράρχες, τέσσερις στρατιωτικοί άγιοι, δύο στυλίτες, ένας ασκητής και δύο αγίες. Η αγία Αικατερίνη εξαίρεται στο κέντρο της κάτω πλευράς, όπως αρμόζει σε μία εικόνα που έγινε για το μοναστήρι της.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 78-79, εικ. 64. Weitzmann 1978, σ. 90, πίν. 26.

30. Έγερση του Λαζάρου, δεύτερο μισό 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 21,5 x 24 εκ. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο Τ 2739.

Το εικονίδιο αυτό προέρχεται από Δωδεκάορτο τέμπλου. Ακολουθείται το συνηθισμένο εικονογραφικό σχήμα της Εγέρσεως του Λαζάρου, με τον Χριστό αριστερά, ακολουθούμενο από τους αποστόλους Πέτρο και Ανδρέα, τις αδελφές του νεκρού στα πόδια του, και τον Λάζαρο τυλιγμένο με κειρίες, όρθιο στην ανοιγμένη θύρα του μνημείου, δίπλα στο οποίο στέκονται όμιλος θεατών και ένας νέος Εβραίος, που φράζει την μύτη του λόγω της δυσωδίας. Δεσπόζει ο ελαφρά έκκεντρος Χριστός, ζωγραφισμένος σε μεγαλύτερη κλίμακα, που με αρχοντική χειρονομία απευθύνεται στον φίλο του. Αξιοσημείωτη είναι η έλλειψη τοπίου και σπανιότατος ο κόκκινος κάμπος. Το πλάσιμο είναι πολύ μαλακό· τα χαρακτηριστικά τονίζονται με λεπτότατες λευκές ψιμμυθιές. Η Μεταμόρφωση του ίδιου Δωδεκαόρτου, από τα αρχαιότερα που έχουν σωθεί, έστω και αποσπασματικά, ανήκει στο Μουσείο του Ερμιτάζ στην Αγία Πετρούπολη.

Holy Image, Holy Space 1988, σ. 81, 173, αρ. 8 (M. Chatzidakis).

31. Μεταμόρφωση, δεύτερο μισό 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 23,2 x 23,7 εκ. Αγία Πετρούπολη, Μουσείο του Ερμιτάζ J 7.

Από το ίδιο επιστύλιο τέμπλου με την Έγερση του Λαζάρου του Βυζαντινού Μουσείου (εικ. 30) προέρχεται η Μεταμόρφωση, της οποίας το κάτω μέρος έχει καταστραφεί. Ο συνοφρυωμένος Χριστός παριστάνεται μετέωρος μέσα σε ελλειψοειδή δόξα, κενή στο κέντρο, ενώ ο σεβάσμιος Ηλίας και ο νεαρός Μωυσής, που κρατεί τις πλάκες του Δεκαλόγου, πατούν ανάλαφρα πάνω στις κορυφές του Θαβώρ. Μικρό τμήμα έχει σωθεί από τον ανασηκωμένο Πέτρο, που δείχνει τον Χριστό, και από τον σκυφτό Ιωάννη, ενώ ο Ιάκωβος έχει τελείως καταστραφεί.

Bank 1977, σ. 318, εικ. 245.

32. Άγιος Παντελεήμων, πρώτο μισό 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 41,5 x 33,3 εκ. Άγιον Όρος, Μονή Μεγίστης Λαύρας.

Ο σγουρομάλλης ιαματικός άγιος με το παιδικό πρόσωπο κρατεί επίχρυση λαβίδα. Η εικόνα είχε πολλές φθορές και το σωζόμενο τμήμα της μεταφέρθηκε κατά την συντήρησή της, πριν από τριάντα περίπου χρόνια, σε ύφασμα. Ο Μανόλης Χατζηδάκης είχε παρατηρήσει, πριν από την μεταφορά, ότι η μορφή ήταν ζωγραφισμένη σε ύφασμα, που είχε κοπεί σύμφωνα με το περίγραμμά της. Προφανώς ο πίνακας πάνω στον οποίο ήταν αρχικά ζωγραφισμένη είχε φθαρεί, και η μορφή είχε μεταφερθεί πάνω σε νέο ξύλινο πίνακα. Η σπανιότατη αυτή τεχνική ιδιομορφία απαντά και σε άλλη μία εικόνα του 12ου αιώνα στην Μονή Μεγίστης Λαύρας. Η απαλή φωτοσκίαση στο πρόσωπο του αγίου μας, με τις διακριτικές κόκκινες κηλίδες στα μάγουλα, τα αμυγδαλωτά μάτια, η λεπτή μύτη, το μικρό στόμα, η αριστοκρατική έκφραση, όλα θυμίζουν την Παναγία του Βλαδιμήρ (εικ. 25), που προέρχεται από την Πόλη και χρονολογείται στο πρώτο τρίτο του 12ου αιώνα.

Frühe Ikonen 1965, σ. XXIV, LXXXIII, εικ. 42 (M. Chatzidakis).

33. Τμήμα επιστυλίου τέμπλου με το Δωδεκάορτο, πρώτο μισό 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 44,8 x 114,2 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Το επιστύλιο, από τα αρχαιότερα σωζόμενα, αποτελείται από τέσσερις σανίδες. Σε κάθε μία είναι ζωγραφισμένες τρεις ευαγγελικές σκηνές κάτω από γραπτά τόξα, που κοσμούνται με κύκλους και στηρίζονται σε κίονες. Η απόδοση είναι επίπεδη και γραμμική, τα ρούχα ανοικτόχρωμα, σε ποικίλες αποχρώσεις του γαλάζιου και του κόκκινου. Το έργο αυτό, με τις ήρεμες επίπεδες μορφές, έχει συσχετισθεί με τις τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας Φορβιώτισσας στην Ασίνου της Κύπρου, του 1105-1106, και αποδοθεί σε Κύπριο ζωγράφο. Στο δημοσιευόμενο εδώ τμήμα εικονίζονται η Βάπτιση, η Μεταμόρφωση και η Έγερση του Λαζάρου. Ο Χριστός της Βαπτίσεως βαδίζει αντί να στέκεται. Ζωηρά κινημένος παριστάνεται και ο Πρόδρομος. Κάτω αριστερά η προσωποποίηση του Ιορδάνη κοιτάζει τρομαγμένη τον Κύριο. Στην Μεταμόρφωση ο Χριστός, ο Ηλίας και ο Μωυσής, με κοντά πόδια, πατούν στερεά στο έδαφος· οι στάσεις των αποστόλων είναι πολύ συγκρατημένες. Στην Έγερση του Λαζάρου ο Χριστός, με προτεταμένο το κεφάλι, απευθύνεται στον νεκρό, που στέκεται στην μνημειακή είσοδο του καμαροσκεπούς μνημείου. Δύο υπηρέτες απομακρύνουν τον λίθο που έφραζε την είσοδο, ενώ ένας τρίτος κρατεί την άκρη των κειριών, με τις οποίες είναι τυλιγμένο το λείψανο. Δύο μόνο απόστολοι στέκονται πίσω από τον Κύριο, τον οποίο προσκυνούν οι αδελφές του Λαζάρου.

Frühe Ikonen 1965, σ. XIV, LXXXI-LXXXII, εικ. 25-29. Weitzmann 1984, σ. 65-67, εικ. 2.

34-37. Σκηνές από επιστύλιο τέμπλου, τέλη 12ου ή αρχές 13ου αιώνα.
Ύψος 38,3 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Ο Weitzmann ονόμασε «επιστύλιο των τριών ζωγράφων» ένα σιναϊτικό επιστύλιο, που περιλαμβάνει κάτω από γραπτά τόξα το Τρίμορφο και δεκατέσσερις ευαγγελικές σκηνές, το οποίο αποδίδει σε τρεις διαφορετικούς ζωγράφους. Αρχικά θα το αποτελούσαν τρεις σανίδες. Η τρίτη έχει σήμερα τεμαχισθεί σε τέσσερα τμήματα. Το πρώτο περιλαμβάνει την Σταύρωση και την Εις Άδου Κάθοδο. Και οι δύο σκηνές είναι έργα του λιγότερο προικισμένου καλλιτέχνη, τον οποίο ο Weitzmann ονομάζει «παραδοσιακό». Στην Σταύρωση ο στητός νεκρός Χριστός, με τα χαλαρωμένα χέρια, φορεί διάφανο περίζωμα. Ο Ιωάννης έχει ασυνήθιστη στάση: εικονίζεται πλαγίως, σκυφτός, με κλειστό βιβλίο στο αριστερό χέρι. Οι φυσιογνωμίες της Εις Άδου Καθόδου είναι κοινές, τα περι-

γράμματα τονισμένα. Η Πεντηκοστή και η Κοίμηση της Θεοτόκου είναι τουναντίον έργα του «καινοτόμου» καλλιτέχνη, που ζωγραφίζει με γρήγορες, ελεύθερες πινελιές και προσέχει ιδιαίτερα την ψυχογράφηση των μορφών. Στην Πεντηκοστή οι κορυφαίοι απόστολοι δεν εικονίζονται εκατέρωθεν του άξονος, αλλά τονίζεται ο Παύλος στο κέντρο της συνθέσεως. Στην Κοίμηση δίδεται έμφαση στα αρχιτεκτονήματα.

Weitzmann 1975, σ. 59-63, εικ. 13, 15, 16, 18, 19, 21, 23, 28 και 1984, σ. 75-80, εικ. 11, 13, 14.

38-40. Επιστύλιο τέμπλου με θαύματα του αγίου Ευστρατίου, δεύτερο ή τρίτο τέταρτο 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 34,5 x 136 και 34,5 x 139 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Το επιστύλιο αποτελείται από δύο τμήματα, που περιέχουν το καθένα έξι σκηνές σε γραπτά τοξωτά διάχωρα, με διάκοσμο εμπνευσμένο από τα σύγχρονα σμάλτα. Εκτός από το Τρίμορφο –τον Χριστό στον οποίον δέονται η Θεοτόκος και ο Πρόδρομος– εικονίζονται θαύματα του αγίου Ευστρατίου, τα οποία δεν παραδίδει κανένα γνωστό κείμενο. Το επιστύλιο έστεφε το τέμπλο του παρεκκλησίου των αγίων Ευστρατίου, Αυξεντίου, Ευγενίου, Μαρδαρίου και Ορέστου, των οποίων υπήρχε περίφημος ναός στην Σεβάστεια του Πόντου, όπου συνέβαιναν πολλά θαύματα. Πρόκειται για ένα από τα σπάνια σωζόμενα επιστύλια όπου εικονίζονται αγιολογικές σκηνές. Ανάμεσά τους είναι μία σκηνή με ομάδα εφήβων που κτυπούν σήμαντρο την ημέρα της εορτής του αγίου (εικ. 39) και μία άλλη με τον άγιο έφιππο (εικ. 40). Χαρακτηριστικά είναι τα βαθυγάλαζα και τα ζωηρά κόκκινα των ρούχων. Η διαφοροποίηση της αντανάκλασης του χρυσού στους φωτοστεφάνους και τους κύκλους, που μεσολαβούν μεταξύ των τόξων και κοσμούν το πλαίσιο, από αυτήν του βάθους δείχνει, ότι το επιστύλιο αυτό κατασκευάσθηκε πιθανότατα στην μονή (σ. 23).

Σωτηρίου 1956-58, σ. 109-110, εικ. 103-111. Θησαυροί Σινά 1990, σ. 106, εικ. 20-22 (Ντ. Μουρίκη).

41-42. Ακραία φύλλα τετραπτύχου με το Δωδεκάορτο, δεύτερο μισό 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 49,5 x 38,5 εκ. περίπου. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Σε κάθε φύλλο εικονίζονται τρεις σκηνές: μία στο τοξωτό τμήμα και δύο ορθογώνιες στο κάτω, που χωρίζονται με χρυσή ταινία. Ο ευαγγελικός κύκλος εκτυλίσσεται από τα αριστερά προς τα δεξιά, πρώτα στην άνω ζώνη και μετά στην κάτω. Οι συνθέσεις είναι, ελλείψει χώρου, ολιγοπρόσωπες, οι κινήσεις συγκρατημένες, οι πτυχές πυκνές αλλά ήρεμες. Χαρακτηριστικές είναι ορισμένες εικονογραφικές ιδιομορφίες, όπως, στο αριστερό φύλλο, τα κόκκινα μαργαριτοκόσμητα υποδήματα του αρχαγγέλου και η σκάλα που οδηγεί σε κήπο, δεξιά της Παναγίας στον Ευαγγελισμό· και το πετρώδες τοπίο χωρίς κωνικές εξάρσεις στην Μεταμόρφωση, που έχει αποδοθεί όπως η μαρμάρινη σαρκοφάγος όπου στέκεται ο Λάζαρος. Θα ξαναβρούμε τον κήπο στην εικόνα του Ευαγγελισμού του Σινά (εικ. 49). Στην Βάπτιση του δεξιού φύλλου ο Πρόδρομος φορεί μηλωτή χωρίς ιμάτιο, όπως συμβαίνει πότε-πότε, τον 12ο ιδίως αιώνα.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 90-92, εικ. 76-79. Θησαυροί Σινά 1990, σ. 108, εικ. 28 (Ντ. Μουρίκη).

43. Θεοτόκος Ελεούσα, τέλη 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 75 x 45,5 εκ. Πάφος, Μονή Αγίου Νεοφύτου.

Η Θεοτόκος «Ἐλεοῦσα» είναι γυρισμένη προς τα δεξιά και υψώνει τα χέρια σε χειρονομία δεήσεως. Η εικόνα ήταν λιτανευτική· γι' αυτό φέρει κάτω εγκοπή, για την στήριξή της σε πάσσαλο, και στην πίσω όψη είναι ζωγραφισμένος διάλιθος σταυρός. Το εξέχον αυτόξυλο πλαίσιο είναι φαρδύτερο κάτω, όπου όρθια και ανεστραμμένα ανθέμια θυμίζουν διάκοσμο υφασμάτων. Κύκλοι που έχουν χαραχθεί στο πλαίσιο επρόκειτο ίσως να περιλάβουν διάκοσμο που δεν εκτελέσθηκε. Η εικόνα, όπως και η πάριση εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος «Φιλανθρώπου», προς τον οποίο απευθύνεται η Παναγία Ελεούσα, έχει αποδοθεί στον Θεόδωρο Αψευδή, που ζωγράφισε το 1183 το κελλί και το ιερό του ναού του Τιμίου Σταυρού της Εγκλείστρας του Αγίου Νεοφύτου.

Παπαγεωργίου 1991, σ. 19, εικ. 9.

44. Ευαγγελισμός (βημόθυρα), τέλη 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 102 x 62 εκ. Κύπρος, Πάνω Λεύκαρα, Ναός Τιμίου Σταυρού.

Τα βημόθυρα των Λευκάρων είναι από τα αρχαιότερα που έχουν σωθεί· κοσμούνται με το τυπικό για την Ωραία Πύλη θέμα του Ευαγγελισμού (σ. 19). Στο αριστερό φύλλο εικονίζεται ο αρχάγγελος Γαβριήλ, που κρατεί το ραβδί του κήρυκα και προχωρεί υψώνοντας το δεξί χέρι σε χειρονομία λόγου, ενώ δεξιά η Θεοτόκος γνέθει, καθισμένη κατ' ενώπιον σε μαργαριτοκόσμητο θρόνο με κόκκινο υποπόδιο, και γυρίζει το κεφάλι προς τον άγγελο. Τα ωοειδή πρόσωπα με τις κόκκινες βούλες στα μάγουλα είναι μάλλον ανέκφραστα. Η ταραγμένη πτυχολογία των ρούχων του αρχαγγέλου, με τις πλατειές λευκές επιφάνειες και τις παράλληλες λευκές πινελλιές, αποτελεί επαρχιακή εκδοχή της δυναμικής τεχνοτροπίας του τέλους του 12ου αιώνα. Χαρακτηριστικό είναι το εξόγκωμα στην βάση του αντίχειρα, που συναντά κανείς σε κυπριακές εικόνες όλο τον 13ο αιώνα. Η εικόνα παρουσιάζει πολλές φθορές. Ίχνη μόνο σώζονται από τον ανάγλυφο διάκοσμο του βάθους, που θα επικρατήσει τον επόμενο αιώνα στις κυπριακές εικόνες.

Παπαγεωργίου 1976α, σ. 270-274.

45. Θεοτόκος Οδηγήτρια, τέλη 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 103,5 x 73,5 εκ. Λευκωσία, Βυζαντινό Μουσείο Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄.

Η εικόνα ήταν λιτανευτική: στην πίσω όψη κοσμείται με φυλλοφόρο σταυρό, ενώ κάτω διατηρούνται ίχνη καρφιών για την στήριξή της σε πάσσαλο. Η Παναγία φέρει την προσωνυμία «Ἀρακιότησσα» και εικονίζεται στον τύπο της Οδηγητρίας, που ονομάσθηκε έτσι από το αρχέτυπό της, την εικόνα της κωνσταντινουπολιτικής Μονής των Οδηγών, που ήταν το παλλάδιον της Βασιλεύουσας (σ. 21). Στον τύπο αυτό, τον δημοφιλέστερο της Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου, οι μορφές είναι περίπου μετωπικές. Η Παναγία υψώνει το δεξί χέρι στο στήθος και βαστά με το αριστερό τον Χριστό, που ευλογεί και κρατεί κλειστό ειλητάριο. Αν και τα πρόσωπα της Θεοτόκου και του Ιησού είναι γυρισμένα το ένα προς το άλλο, τα βλέμματά τους δεν συναντώνται. Η Αρακιώτισσα έχει την μελαγχολική και αφηρημένη έκφραση που απαντά συνήθως στον τύπο της Παναγίας του Πάθους, ενώ το ύφος του μικρού Χριστού ταιριάζει περισσότερο στον Παντοκράτορα παρά σε ένα μικρό παιδί. Τα κάθετα τμήματα του πλαισίου κοσμούνται με ρόμβους και οριζόντιες γραμμές. Πλαίσιο από συνεχομένους ρόμβους απαντά και σε μεταγενέστερη εικόνα της Σταυρώσεως στην Αχρίδα (εικ. 68). Η εικόνα προέρχεται, όπως και ο πάρισος Παντοκράτωρ (εικ. 46), από τον ναό της Παναγίας του Άρακος στα Λαγουδερά και έχει προσγραφεί στον Θεόδωρο Αψευδή, στον οποίο αποδίδονται οι τοιχογραφίες της εκκλησίας, που χρονολογούνται στο 1192.

Παπαγεωργίου 1976α, σ. 267-270. Mouriki 1986, σ. 13-16.

46. Χριστός Παντοκράτωρ, τέλη 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 104,5 x 71 εκ. Λευκωσία, Βυζαντινό Μουσείο Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄.

Η εικόνα είναι πάριση της προηγουμένης και προέρχεται επίσης από την Παναγία του Άρακος στα Λαγουδερά. Ο Χριστός κρατεί κλειστό βιβλίο και ευλογεί. Το σοβαρό πρόσωπο με το πλάγιο βλέμμα είναι ζωγραφισμένο με ιδιαίτερη επιμέλεια, με έντονες κόκκινες κηλίδες στις παρειές και το μέτωπο. Αξιοπρόσεκτη είναι και η καλλιγραφημένη γραμμική απόδοση της κόμης και της γενειάδας. Στο υπερυψωμένο πλαίσιο σώζονται στην αριστερή πλευρά οι άγιοι Ιωάννης ο Χρυσόστομος και Γρηγόριος ο Θεολόγος ολόσωμοι και κάτω οι άγιοι Θεόδωρος και Γεώργιος σε προτομή. Ο κάμπος είναι χρυσός στο κύριο θέμα και ασημένιος στο πλαίσιο. Στο κάτω μέρος του πλαισίου διαβάζεται η –σπάνια για την εποχή– αφιερωματική επιγραφή «Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Γερασίμου ἱερομονάχου».

Παπαγεωργίου 1968, σ. 45-55 και 1991, σ. 19, εικ. 10.

47-48. Ευαγγελισμός, 1108-1120.
Διαστάσεις: Γαβριήλ 111 x 67,5 εκ. Θεοτόκος 111,5 x 68 εκ. Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος.

Οι εικόνες εστόλιζαν το τέμπλο του ναού της Περιβλέπτου στην Αχρίδα. Η απεικόνιση του Ευαγγελισμού σε δύο πίνακες θυμίζει τον χωρισμό του θέματος στην μνημειακή ζωγραφική, όπου ο Γαβριήλ και η Θεοτόκος εικονίζονται στους δύο τοιχοπεσσούς που στηρίζουν τον τρούλλο στα ανατολικά.
Ο άγγελος, με τα χαρακτηριστικά χαριτωμένου εφήβου,

προχωρεί ήρεμα με το χέρι υψωμένο, ενώ η αριστοκρατική Παναγία, καθισμένη κατ' ενώπιον, γνέθει ατάραχη, σαν να μην έχει αντιληφθεί τον ξαφνικό επισκέπτη. Ολόκληρος ο κάμπος είναι σκεπασμένος με πολύτιμη μεταλλική επένδυση, που κοσμείται με ανθέμια μέσα σε κύκλους. Επί πλέον, στο πλαίσιο εικονίζονται στην μεν εικόνα του Γαβριήλ η Ετοιμασία του Θρόνου σε μετάλλιο επάνω, και όρθιοι αρχάγγελοι μέσα σε ορθογώνια πλαίσια στα πλάγια· στην δε εικόνα της Θεοτόκου το Τρίμορφο και οι θεοπάτορες Ιωακείμ και Άννα σε μετάλλια επάνω, και στα πλάγια δέκα προφήτες όρθιοι σε ορθογώνια διάχωρα και οι άγιοι Ανδρέας και Βλάσιος σε μετάλλια. Χυμευτή επιγραφή στην εικόνα της Παναγίας μνημονεύει τον δωρητή Λέοντα, που χαρακτηρίζεται «Θεοῦ θύτης» και έχει ταυτισθεί με τον αρχιεπίσκοπο Αχρίδος Λέοντα τον Μουγκό (1108-1120). Η χρονολόγηση αυτή ταιριάζει με τα ευγενικά πρόσωπα, τα οποία χαρακτηρίζει μαλακό πλάσιμο και ήρεμη έκφραση, και με την λιτή και εύκαμπτη πτυχολογία του Γαβριήλ –τα ρούχα της Παναγίας έχουν επιζωγραφηθεί. Η επένδυση είναι μάλλον παλαιολόγειος. Ορισμένοι ωστόσο ερευνητές χρονολογούν γύρω στο 1300 τόσο την ζωγραφική όσο και την επένδυση.

Djurić 1961, σ. 15-17, 87, 96-97, αρ. 20, πίν. XXX-XXXI. Grabar 1975, σ. 35-37, αρ. 10, πίν. XVI-XVII. Balabanov 1969, σ. xxxix-xl, εικ. 3, 5.

49-50. Ευαγγελισμός, τέλη 12ου αιώνα.

Διαστάσεις 61 x 42 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Η Παναγία που γνέθει, καθισμένη σε μαργαριτοκόσμητο θρόνο, κοιτά ξαφνιασμένη τον σγουρομάλλη άγγελο που φθάνει τρέχοντας με περίφροντι ύφος. Στο στήθος της είναι σχεδιασμένος σε μονοχρωμία ο Χριστός. Πίσω της υψώνεται ένα κτήριο με λιακωτό, όπου φυτρώνουν διάφορα δένδρα, όπως σε τετράπτυχο του Σινά (εικ. 41)· στην στέγη του φωλιάζουν δύο πουλιά. Στο πρώτο επίπεδο κυλά ένα ποτάμι με άφθονα ψάρια, στις όχθες του οποίου φτερουγίζει πλήθος πουλιών. Το άγιο Πνεύμα εν είδει περιστεράς κατεβαίνει προς την Θεοτόκο από τμήμα κύκλου που συμβολίζει τον ουρανό. Η σκηνή είναι λουσμένη σε χρυσαφί φως. Αν εξαιρέσει κανείς το ποτάμι, την Θεοτόκο, το μαξιλάρι του θρόνου και τα φτερά του αγγέλου, όλη η εικόνα είναι ζωγραφισμένη σε τόνους χρυσού και ώχρας: το βάθος, τα ρούχα του αγγέλου που λαμπυρίζουν με χρυσές ανταύγειες, η όχθη, το φανταστικό κτήριο δεξιά, με ζευγάρι πουλιών στην στέγη του και άλλα πουλιά στον κρεμαστό κήπο του. Πολλές Ομιλίες για τον Ευαγγελισμό συσχετίζουν την εορτή αυτή με την άνοιξη, γι' αυτό και ο ζωγράφος σχεδίασε στο κτήριο δένδρα και πουλιά, με τα οποία εικονογραφούνται και οι σχετικές αναφορές σε ιστορημένα χειρόγραφα. Η Θεοτόκος αποκαλείται σε Ομιλίες και τροπάρια «ποταμός φιλανθρωπίας» ή «ροῦς ἀέναος», στην απεικόνιση όμως του ποταμού –που δεν απαντά σε άλλες παραστάσεις του Ευαγγελισμού–, ο ζωγράφος επηρεάσθηκε ίσως και από παλαιοχριστιανικά ψηφιδωτά, στα οποία βιβλικά επεισόδια διαδραματίζονται στις όχθες ποταμών όπου κολυμπούν ψάρια, ερωτιδείς και υδρόβια πουλιά. Η ταραγμένη πτυχολογία και η εξεζητημένη στάση του αγγέλου είναι χαρακτηριστικές της «δυναμικής» τεχνοτροπίας του τέλους του 12ου αιώνα. Η έξοχη αυτή εικόνα έχει αποδοθεί σε Κωνσταντινουπολίτη ζωγράφο που δούλευε στην Μονή του Σινά.

Weitzmann 1965, σ. 299-312.

51. Εικόνα μηνολογίου, π. 1200.

Διαστάσεις 97 x 66,2 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Η εικόνα ανήκει σε μια σειρά δώδεκα μεγάλων πινάκων –ενός για κάθε μήνα–, όπου εικονίζονται σε έξι ζώνες οι άγιοι και οι κυριότερες εορτές κάθε μηνός. Οι εικόνες αυτές είναι κρεμασμένες στους δώδεκα κίονες της βασιλικής του Σινά. Οι άγιοι παριστάνονται όρθιοι και ιερατικά ακίνητοι. Δεν υπάρχει τοπίο ή αρχιτεκτονικό βάθος, ούτε καν δάπεδο· οι μορφές πατούν στις χρυσές ταινίες που χωρίζουν τις ζώνες. Ανάλογες μικρογραφικές παραστάσεις των αγίων ενός ολοκλήρου μηνός υπάρχουν σε ολοσέλιδες παραστάσεις χειρογράφων μηνολογίων, όπως του Vind. Hist. gr. 6 και του Par. gr. 580, που ανάγονται στον προχωρημένο 11ο αιώνα. Στην εικόνα μας παριστάνονται οι άγιοι του Φεβρουαρίου και δύο σκηνές: η Υπαπαντή στην πρώτη σειρά και η Πρώτη Εύρεση της κεφαλής του Προδρόμου στην προτελευταία, που εορτάζονται στις 2 και στις 24 Φεβρουαρίου αντιστοίχως.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 117-119, εικ. 126.

52. Ο Ελκόμενος Χριστός, π. 1200.
Διαστάσεις 112 x 83,5 εκ. Κύπρος, Πελέντρι, Ναός Τιμίου Σταυρού.

Ο σταυρός, που δεσπόζει στην σύνθεση, χωρίζει τον πίνακα σε τέσσερα άνισα τμήματα. Κάτω αριστερά ένας υπηρέτης, που κρατεί ραβδί, τραβά τον Χριστό με το σχοινί, με το οποίο του έχουν δέσει τα χέρια. Ο ακάνθινος στέφανός του μοιάζει καμωμένος με φύλλα. Ακολουθεί ομάδα στρατιωτών με μουστάκια και κωνικά κράνη. Δεξιά στέκονται ένας γέρος Εβραίος, ο απόστολος Ιωάννης και η Παναγία. Η στάση τους είναι ήρεμη, οι χειρονομίες τους συγκρατημένες. Ένας άνδρας, ζωγραφισμένος σε μικρότερη κλίμακα, στερεώνει τον σταυρό. Επάνω από την οριζόντια κεραία του δύο στηθαίοι άγγελοι χειρονομούν ζωηρά. Ο κάμπος είναι ασημένιος. Το θέμα του Ελκομένου, συνηθισμένο στους τοιχογραφημένους κύκλους του Πάθους του Κυρίου, απαντά σπανιότατα σε μεγάλες εικόνες. Τα ωοειδή πρόσωπα με τις γαμψές μύτες και τα τονισμένα περιγράμματα, η γραμμική πτυχολογία, η εκτεταμένη χρήση του κόκκινου στο πλάσιμο συνάπτουν το εντυπωσιακό αυτό έργο με υστεροκομνήνεια έργα, ενώ η επιτυχημένη ψυχογράφηση με τα εκφραστικά πρόσωπα οδηγεί στο τέλος του αιώνα.

Παπαγεωργίου 1976β, σ. 40, αρ. 9.

53-54. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Θεοτόκος Οδηγήτρια - Άκρα Ταπείνωση, δεύτερο μισό 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 115 x 77,5 εκ. Καστοριά, Αρχαιολογικό Μουσείο.

Η εικόνα ήταν λιτανευτική. Στην μία όψη παριστάνεται η Θεοτόκος Οδηγήτρια σε βάθος χρώματος ώχρας, ενώ οι φωτοστέφανοι είναι κυανοπράσινοι. Τα χαρακτηριστικά της προδίδουν έντονη ανησυχία, με την σύσπαση των φρυδιών και το πλάγιο βλέμμα, ενώ ο Χριστός με το ρυτιδωμένο πρόσωπο δείχνει πολύ μεγαλύτερος από την ηλικία του.
Στην άλλη πλευρά εικονίζεται ο Χριστός σε προτομή, νεκρός, με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος, μπροστά σε ένα σταυρό, όπου προβάλλει η επιγραφή «Ὁ Βασιλεὺς τῆς Δόξης». Η σύνθεση αυτή, γνωστή ως Άκρα Ταπείνωση, είναι εμπνευσμένη από την ακολουθία των Παθών και πρωτοεμφανίζεται γύρω στα μέσα του 12ου αιώνα σε μικρογραφίες. Ο κάμπος είναι εδώ γαλαζοπράσινος. Η εικόνα της Καστοριάς, με την αρκετά έντονη γραμμικότητα, την διακοσμητική διάθεση και την έμφαση στην ψυχογράφηση των εικονιζομένων, είναι από τα ωραιότερα και χαρακτηριστικότερα δείγματα της βυζαντινής ζωγραφικής του όψιμου 12ου αιώνα.

From Byzantium to El Greco 1987, σ. 150, αρ. 8 (M. Chatzidakis).

55. Ο Μωυσής και η Φλεγομένη Βάτος, πρώτο τέταρτο 13ου αιώνα.
Διαστάσεις 92 x 64 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Ο νεαρός Μωυσής λύνει τα σανδάλια του μπροστά στην φλεγομένη και μη καιομένη Βάτο, σύμφωνα με την εντολή του Κυρίου. Το έδαφος είναι σπαρμένο με λίγους θάμνους και με μικροσκοπικά άσπρα λουλούδια. Η μνημειακή μορφή του προφήτη είναι αξιοπρόσεκτη για το μαλακό πλάσιμο και τους απαλούς χρωματισμούς των ρούχων, κάτω από τα οποία διαγράφεται ο όγκος του σώματος. Στην επάνω δεξιά γωνία είναι γραμμένο με δυσδιάκριτα γράμματα το σχετικό χωρίο της Εξόδου, ενώ κάτω αριστερά, στο πλαίσιο, παριστάνεται πεσμένος σε προσκύνηση ο αφιερωτής της εικόνας, που φορεί σαρίκι.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 140-141, εικ. 160. Θησαυροί Σινά 1990, σ. 111, εικ. 36 (Ντ. Μουρίκη).

56. Στεφάνου: Προφήτης Ηλίας, πρώτο τέταρτο 13ου αιώνα.
Διαστάσεις 130 x 67 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Ο αρχοντικός προφήτης Ηλίας παριστάνεται εδώ με σκούρα μαλλιά και όχι λευκογένειος, όπως συνήθως. Ντυμένος χιτώνα και την χαρακτηριστική μηλωτή, στρέφει το κεφάλι προς τον κόρακα που του φέρνει ψωμί στην έρημο, σύμφωνα με την βιβλική διήγηση (Βασ. Γ΄, 17:6)· συγχρόνως δέεται προς την «χεῖρα Θεοῦ» που επιφαίνεται στην επάνω δεξιά γωνία. Το πλάσιμο του προσώπου, που αποπνέει έντονη πνευματικότητα, είναι πολύ μαλακό· η χρωματολογία λιτή. Τα πόδια έχουν αποδοθεί με περισσή επιμέλεια αλλά υπέρ το δέον μεγάλα. Τον υπερβατικό χαρακτήρα της σκηνής επιτείνει η απουσία τοπίου. Επιγραφές στα ελληνικά και στα αραβικά στο κάτω μέρος του πλαισίου παραδίδουν το όνομα του ζωγράφου που λεγόταν Στέφανος.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 88-89, εικ. 74. Θησαυροί Σινά 1990, σ. 110, εικ. 34 (Ντ. Μουρίκη).

57-58. Στεφάνου: Ο προφήτης Μωυσής παραλαμβάνει τον Δεκάλογο, πρώτο τέταρτο 13ου αιώνα.
Διαστάσεις 130 x 70 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Ο ελαφρά σκυφτός Μωυσής, με τα χαρακτηριστικά ενός άγουρου εφήβου, εικονίζεται πλάγια. Έχει βγάλει τα σανδάλια του και κρατεί ευλαβικά στα υψωμένα και σκεπασμένα χέρια του τις πλάκες του Δεκαλόγου, που του εμπιστεύεται η «χείρ Θεοῦ». Πάνω από την Φλεγομένη Βάτο η μεγαλογράμματη επιγραφή «Μνήσθητι Κύριε τήν ψυχήν Μανουήλ». Στην ελληνική επιγραφή του κάτω μέρους του πλαισίου ο ζωγράφος Στέφανος, που ζωγράφισε και την προηγούμενη εικόνα, ζητεί από τον θεόπτη Μωυσή να συγχωρήσει τις αμαρτίες του. Ανάλογο περιεχόμενο έχει και η αραβική επιγραφή. Το κεφάλι του νεαρού προφήτη διατηρεί την αριστοκρατική φυσιογνωμία και τις μαλακές φωτοσκιάσεις του δευτέρου τετάρτου του 12ου αιώνα, η ανήσυχη όμως πτυχολογία των ανοικτόχρωμων ρούχων του είναι χαρακτηριστική των περί το 1200 χρόνων. Αν και οι εικόνες 56 και 57-58 αποτελούν ζευγάρι, ήταν κατά την παράδοση ανηρτημένες σε διαφορετικά παρεκκλήσια: η μία στον ναό του προφήτη Μωυσή στην κορυφή του όρους Χωρήβ, όπου παρέλαβε τις πλάκες του Νόμου, και η άλλη στο παρεκκλήσιο του προφήτη Ηλία, στον δρόμο προς την κορυφή, όπου κόρακας του έφερνε τροφή.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 89-90, εικ. 75. Θησαυροί Σινά 1990, σ. 110 (Ντ. Μουρίκη).

59-60. Αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ, αρχές 13ου αιώνα.
Διαστάσεις 54 x 45 και 55,6 x 45,5 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Σε Μεγάλη Δέηση, της οποίας έχει επισημανθεί και το Τρίμορφο, ανήκουν οι εικόνες των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ, οι οποίοι κλίνουν το κεφάλι και στρέφουν ελαφρά προς τον Χριστό στο κέντρο, έχουν όμως το βλέμμα καρφωμένο στον πιστό. Η γραμμική σχηματοποίηση της κόμης και η διακοσμητική απόδοση των φτερών απηχούν την παράδοση του όψιμου 12ου αιώνα. Το μαλακό ωστόσο πλάσιμο και η ήρεμη έκφραση του προσώπου, τα απαλά χρώματα των ρούχων και η επιτυχημένη απόδοση του όγκου παραπέμπουν στην μνημειακή τεχνοτροπία των αρχών του 13ου αιώνα, κορυφαίο δείγμα της οποίας είναι οι έξοχες τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας στην Στουντένιτσα της Σερβίας, έργο ταλαντούχων Βυζαντινών ζωγράφων, πιθανότατα από την Κωνσταντινούπολη.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 87-88, εικ. 72-73. Weitzmann 1984, σ. 89. εικ. 20-22. Θησαυροί Σινά 1990, σ. 114, εικ. 41 (Ντ. Μουρίκη).

61. Αγία Αικατερίνα και σκηνές του βίου της, πρώτο τέταρτο 13ου αιώνα.
Διαστάσεις 75,3 x 51,4 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Στην Μονή του Σινά σώζεται μία σειρά μεγάλων εικόνων, όπου την κεντρική παράσταση ενός μετωπικού αγίου, όρθιου ή σε προτομή, περιβάλλουν σκηνές από τον βίο και το μαρτύριό του, ζωγραφισμένες στο πλαίσιο που εξέχει. Οι περισσότερες χρονολογούνται στον 13ο αιώνα και ήταν πιθανότατα ανηρτημένες σε παρεκκλήσια των αντιστοίχων αγίων. Η αγία Αικατερίνα, ντυμένη βασιλική στολή, στέκεται όρθια, ιερατικά μετωπική και ακίνητη, κρατώντας τον σταυρό του μάρτυρα. Δώδεκα σκηνές στο αυτόξυλο πλαίσιο εικονίζουν τις δοκιμασίες και το μαρτύριό της. Η Μονή του Σινά ετιμάτο αρχικά στο όνομα της Θεοτόκου. Το λείψανο της Αλεξανδρινής αγίας μεταφέρθηκε εκεί γύρω στον 10ο αιώνα, και η μονή μνημονεύεται ως Μονή της Αγίας Αικατερίνας από τον 13ο. Η εικόνα μας είναι η αρχαιότερη μεγάλων διαστάσεων παράσταση της αγίας στην μονή και ίσως ήταν ανηρτημένη κοντά στην λειψανοθήκη της.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 147-149, εικ. 166. Weitzmann 1984, σ. 95-97. εικ. 25. Θησαυροί Σινά 1990, σ. 115, εικ. 46 (Ντ. Μουρίκη).

62. Άγιος Νικόλαος και σκηνές του βίου του, αρχές 13ου αιώνα.
Διαστάσεις 82,2 x 57 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Ο Χριστός και η Παναγία, ζωγραφισμένοι σε μικρή κλίμακα, προσφέρουν στον στηθαίο άγιο Νικόλαο ευαγγέλιο και ωμοφόριο, σύμφωνα με όνειρο που είδε ο άγιος στην φυλακή, όπου είχε κλεισθεί, επειδή είχε ραπίσει σε μία συνεδρία της Πρώτης Οικουμενικής Συνόδου τον αιρετικό Άρειο. Δεκαέξι σκηνές στο πλαίσιο απαρτίζουν έναν πλήρη βιογραφικό κύκλο, από την γέννηση του αγίου και τον μικρό Νικόλαο που προσέρχεται στο γραμματοδιδάσκαλο επάνω αριστερά, μέχρι τον ενταφιασμό

του κάτω δεξιά. Έντονη σχηματοποίηση διακρίνει το ασκητικό πρόσωπο του αγίου, που ζωντανεύουν ζωηρές κηλίδες στα μάγουλα, ενώ στο σώμα η απόδοση είναι επίπεδη. Η μνημειακή αυτή εικόνα ήταν πιθανότατα αναρτημένη σε παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου, που κατεδαφίσθηκε προ εβδομήντα περίπου ετών.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 144-147, εικ. 165. Θησαυροί Σινά 1990, σ. 115, εικ. 51 (Ντ. Μουρίκη).

63. Ιωάννου: Άγιος Γεώργιος, 1266/67.
Διαστάσεις 146 x 86 εκ. Στρούγα (περιοχή Αχρίδος), Άγιος Γεώργιος.

Η πολύ μεγάλων διαστάσεων αυτή εικόνα του αγίου Γεωργίου όρθιου, που στηρίζεται στην ασπίδα του και κρατεί όρθιο το κοντάρι του, είναι από τα σπάνια δείγματα φορητών έργων ζωγραφικής των προ της Αλώσεως χρόνων, όπου αναφέρεται το όνομα του ζωγράφου και η χρονολογία. Σύμφωνα με ελληνική επιγραφή στην πίσω πλευρά, την εικόνα παρήγγειλε στην Στρούγα, στην γεωγραφική περιοχή της βορειοδυτικής Μακεδονίας, ο διάκονος και ρεφερενδάριος Ιωάννης. Ο ζωγράφος, που ονομάζεται και αυτός Ιωάννης, μένει προσκολλημένος στην τεχνοτροπία του όψιμου 12ου αιώνα, όπως δείχνουν μεταξύ άλλων το σφιχτό πλάσιμο και η άκαμπτη στάση του αγίου. Λίγο αργότερα, το 1271, διεκόσμησε με αρχαΐζουσες τοιχογραφίες την εκκλησία του Αγίου Νικολάου στο Μορίχοβο της βορείου Μακεδονίας.

Djurić 1961, σ. 18-19, 84, αρ. 3, πίν. III. Les icônes 1982, σ. 135, 158 (G. Babić).

64. Άγιος Γεώργιος και σκηνές του βίου του, 13ος αιώνας.
Διαστάσεις 109 x 72 εκ. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο Τ 89.

Στην κύρια όψη μίας αμφιπρόσωπης εικόνας, ο άγιος Γεώργιος εικονίζεται σε χαμηλό ανάγλυφο, δεόμενος προς τον γραπτό στηθαίο Χριστό. Η στάση και η στολή του αγίου, το σχήμα και ο διάκοσμος της ασπίδας του, το γεγονός ότι σκηνές του βίου του είναι ζωγραφισμένες στα πλάγια, και όχι και στις τέσσερις πλευρές του πλαισίου, φανερώνουν φραγκική επίδραση. Η Ετοιμασία του Θρόνου, στο πάνω μέρος του πλαισίου, οι δώδεκα σκηνές από το μαρτύριο του αγίου και οι δύο όρθιες αγίες που εικονίζονται στην πίσω όψη είναι τουναντίον καθαρά βυζαντινής τεχνοτροπίας. Στα πόδια του αγίου μόλις διακρίνεται η αφιερώτρια, πεσμένη σε προσκύνηση. Ως τόπος κατασκευής του ιδιόμορφου αυτού έργου έχουν προταθεί, λόγω του συνδυασμού βυζαντινών και φραγκικών στοιχείων, η περιοχή της Καστοριάς, από όπου προέρχεται, και όπου έχουν επισημανθεί μερικές άλλες ανάγλυφες εικόνες, αλλά και η Κωνσταντινούπολη, η Κύπρος και το Σινά.

Lange 1964, σ. 121-123, αρ. 49. Frühe Ikonen 1965, σ. XXVI, LXXXIII, εικ. 49 (M. Chatzidakis).

65. Θεοτόκος ένθρονη μεταξύ δύο αγγέλων, πρώτο μισό 13ου αιώνα.
Διαστάσεις 34,5 x 26 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Η Παναγία κάθεται σε θρόνο με λυροειδές ερεισίνωτο. Βαστά στον κόρφο της τον Χριστό και με το ίδιο χέρι κρατεί μαντήλι. Την παραστέκουν δύο αβροί άγγελοι. Οι χρυσογραφίες, που διαστίζουν τα ρούχα και των τεσσάρων μορφών, τον θρόνο, το μαξιλάρι του και το υποπόδιο, προσδίδουν έναν άυλο χαρακτήρα στην εικόνα. Η τεχνική αυτή ήταν πολύ διαδεδομένη τον 13ο αιώνα, εποχή εντόνων αμοιβαίων επιδράσεων της βυζαντινής και της δυτικής τέχνης.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 173-174, εικ. 191.

66. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος και σκηνές του βίου του, δεύτερο ή τρίτο τέταρτο 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 43 x 32 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Ο ασκητικός Πρόδρομος φορεί μόνο μηλωτή, που αφήνει ακάλυπτη την δεξιά πλευρά. Υψώνει το δεξί χέρι σε χειρονομία ομιλίας προς τον Χριστό, που επιφαίνεται επάνω δεξιά, και με το άλλο κρατεί πορφυρό ειλητάριο με την επιγραφή «Ἴδε ὁ ἀμνός τοῦ Θεοῦ ὁ αἴρων τήν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου». Τα λόγια που απευθύνει στον Κύριο είναι γραμμένα δεξιά του. Κάτω δεξιά το κομμένο κεφάλι του αγίου εικονίζεται μέσα σε κατασκευή που μοιάζει με μαρμάρινο τετραφυλλόσχημο στόμιο πηγαδιού. Αριστερά είναι ζωγραφισμένη αξίνη ακουμπισμένη σε δένδρο, στην οποία αναφέρεται η επιγραφή που είναι γραμμένη από πάνω. Την παράσταση πλαισιώνουν γραπτοί κίονες που στηρίζουν τρίλοβο τόξο. Τρία μετάλλια

με σκηνές του κύκλου του Προδρόμου είναι ζωγραφισμένα στις επάνω γωνίες της εικόνας και στον κεντρικό λοβό του τόξου. Παριστάνονται ο Ευαγγελισμός του Ζαχαρία, στον οποίο άγγελος αναγγέλλει, ότι θα αποκτήσει γιο (Λουκ. 1:8-17), το Γενέσιον του Προδρόμου, που περιορίζεται στην Ελισάβετ και το λουτρό του βρέφους, και η Βάπτιση, με τον Χριστό γυμνό και έναν μόνο άγγελο. Μέσα σε φακοειδή διάχωρα κάτω από τους ακραίους λοβούς εικονίζονται ο στηθαίος Χριστός, στον οποίο αναφερθήκαμε, και η Παναγία που προσφέρει στον άγιο ύφασμα, ίσως κατά μίμηση παραστάσεων του αγίου Νικολάου (βλ. εικ. 62). Η σιναϊτική εικόνα είναι το αρχαιότερο γνωστό παράδειγμα ενός σπάνιου εικονογραφικού τύπου, όπου ο άγιος, γυρισμένος κατά τα τρία τέταρτα, συνδιαλέγεται με τον Χριστό ή την «χεῖρα Θεοῦ», ενώ εικονίζονται επίσης η αποτετμημένη κεφαλή και η αξίνη στην ρίζα ενός δένδρου. Ο τύπος αυτος απαντά μέχρι την παλαιολόγειο περίοδο. Από τον 15ο αιώνα τον υποκαθιστά ο πτερωτός άγιος Ιωάννης, ντυμένος μηλωτή και ιμάτιο, που κρατεί σταυροφόρο ράβδο και ειλητάριο με την επιγραφή «Ὁρᾶς οἷα πάσχουσιν ὦ Θεοῦ Λόγε...» και είναι πάλι γυρισμένος προς τον Χριστό, τύπο που υιοθέτησε ο μεγάλος Κρητικός ζωγράφος Άγγελος, και έγινε εξαιρετικά δημοφιλής κατά την μεταβυζαντινή περίοδο. Η τραχειά μορφή του Προδρόμου θυμίζει, με τον τονισμένο ρόλο της γραμμής και την σχηματοποίηση των χαρακτηριστικών, μικρογραφίες του δευτέρου και τρίτου τετάρτου του 12ου αιώνα, όπως οι δώδεκα απόστολοι του Τετραευαγγέλου 8 της αγιορειτικής Μονής Διονυσίου, που χρονολογείται στο 1133.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 98-99, εικ. 86.

67-68. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Θεοτόκος Οδηγήτρια - Σταύρωση, τρίτο τέταρτο 13ου αιώνα.

Διαστάσεις 97 x 67 εκ. Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος.

Η εντυπωσιακή αυτή εικόνα, την οποία χαρακτηρίζουν η μνημειακότητα και το πλατύ πλάσιμο με μαλακές σκιές που αναδεικνύει τους όγκους, θυμίζει τις αριστουργηματικές τοιχογραφίες της Σοπότσανη (Sopoćani) στην Σερβία. Στην κύρια όψη, η επιβλητική Παναγία με την θλιμμένη έκφραση και ο σοβαρός αλλά προσηνής μικρός Χριστός εικονίζονται στον δημοφιλή τύπο της Οδηγήτριας (βλ. εικ. 45). Στα ρούχα τους κυριαρχούν οι θερμοί τόνοι του καστανέρυθρου και του πορφυρού. Όλο το βάθος είναι καλυμμένο με αργυρή επένδυση, όπου ξεχωρίζει η επιγραφή «Ἡ Ὁδηγήτρια». Κυριαρχούν πυκνά φυτικά και γεωμετρικά θέματα και η Ετοιμασία του Θρόνου. Το πλαίσιο, του οποίου λείπει το δεξιό τμήμα, κοσμείται με ευαγγελικές σκηνές, μερικές από τις οποίες επαναλαμβάνονται.

Η Σταύρωση της πίσω όψεως περιορίζεται στα κύρια πρόσωπα του δράματος. Η έλλειψη τοπίου επιτείνει τον υπερβατικό χαρακτήρα της σκηνής. Οι κλειστές μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη, με τα σκυφτά κεφάλια, την σύσπαση των χαρακτηριστικών και τις συγκρατημένες χειρονομίες, αναδίδουν άφατη θλίψη· το ίδιο ο νεκρός Χριστός, με το γυρτό κεφάλι, το χαλαρό σώμα, που διαγράφει μία κομψή καμπύλη, και τα αδύνατα χέρια με την έντονη κάμψη. Την σκηνή πλαισιώνει ταινία με συνεχόμενους ρόμβους. Η πλευρά αυτή έχει πολλές φθορές. Έχουν καταστραφεί μεταξύ άλλων ο δεξιός άγγελος και το κάτω τμήμα της Παναγίας.

Djurić 1961, σ. 19-20, 85-86, αρ. 4, πίν. IV. Grabar 1975, σ. 39-40, αρ. 14, εικ. 37.

69. Θεοτόκος αριστεροκρατούσα, τέλη 13ου αιώνα.

Διαστάσεις 99 x 67,5 εκ. Κύπρος, Μουτουλλάς, Αγία Παρασκευή.

Η εικόνα –που κοσμούσε, όπως και η επομένη, το τέμπλο του ναού της Παναγίας στο ορεινό χωριό της Κύπρου Μουτουλλάς– διαφέρει από τον συνήθη τύπο της αριστεροκρατούσας Οδηγήτριας ως προς την ελαφρά στροφή των προσώπων της Παναγίας και του Ιησού και την ενδυμασία του παιδιού, με κάθετες ταινίες που κατεβαίνουν από τους ώμους και οριζόντιες στον λαιμό και την μέση του, με μανδύα που κρέμεται στην πλάτη του και με τις κνήμες γυμνές. Οι ταινίες και ο κοντός χιτώνας συναντώνται στα τέλη του 12ου και τον 13ο αιώνα, ιδίως σε παραστάσεις της Παναγίας Κυκκώτισσας. Ο μανδύας, που κρέμεται πίσω, απαντά σε κυπριακές παραστάσεις του 13ου αιώνα, ενώ τα ρομβόσχημα κοσμήματα στο μαφόριο της Θεοτόκου και οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι είναι σήμα κατατεθέν κυπριακών έργων του 13ου αιώνα. Η εικόνα μας θυμίζει τον Παντοκράτορα από τα Λαγουδερά (εικ. 46) στα φωτεινά χρώματα, το μαλακό πλάσιμο με κόκκινες κηλίδες στα μάγουλα και το συλλογισμένο ύφος· πρέπει όμως να χρονολογηθεί στα τέλη του 13ου

αιώνα, όπως και η πάριση εικόνα του Χριστού (εικ. 70).

Mouriki 1986, σ. 30-34.

70. Χριστός Παντοκράτωρ, τέλη 13ου αιώνα.
Διαστάσεις 89 x 66 εκ. Κύπρος, Μουτουλλάς, Αγία Παρασκευή.

Η εικόνα προέρχεται από το τέμπλο του ναού της Παναγίας στον Μουτουλλά, ο οποίος τοιχογραφήθηκε το 1280, και έχει άμεση σχέση με τις τοιχογραφίες του. Αν και χρονολογείται πιθανότατα στην προτελευταία δεκαετία του 13ου αιώνα, η εικόνα μας θυμίζει υστεροκομνήνεια έργα ως προς την επίπεδη και γραμμική απόδοση. Ο φωτοστέφανος του Χριστού είναι ανάγλυφος και κοσμείται με ελισσομένους βλαστούς, καθώς και ρόδακες και κρινάνθεμα μέσα σε κύκλους. Οι φωτοστέφανοι αυτοί, που αντικαθιστούν τους πολύ πιο δαπανηρούς ασημένιους, απαντούν πολύ συχνά σε κυπριακές εικόνες του 13ου αιώνα.

Mouriki 1986, σ. 34-35. Παπαγεωργίου 1991, σ. 46, εικ. 28.

71. Θεοτόκος αριστεροκρατούσα, 13ος αιώνας.
Διαστάσεις 117,5 x 75 εκ. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο Τ 2521.

Η Παναγία και ο Χριστός στρέφουν το κεφάλι ο ένας προς τον άλλο, χωρίς να συναντώνται τα βλέμματά τους. Φθορές στην παρυφή της κεφαλής του Ιησού την παραμορφώνουν. Ασυνήθιστα είναι το σχηματοποιημένο αυτί του παιδιού, που είναι ζωγραφισμένο πολύ χαμηλά, τα μαλλιά που πέφτουν στον ώμο σχηματίζοντας ελικοειδείς βοστρύχους, και η ενδυμασία, με το ιμάτιο που αφήνει ακάλυπτα τα πόδια και το στήθος και κρέμεται στον αριστερό ώμο. Στην στοχαστική μορφή της Παναγίας ξεχωρίζουν η συνοπτική απόδοση των δακτύλων και ο τονισμός των οστών στην βάση του λαιμού. Η εικόνα, που ήταν λιτανευτική όπως δείχνει η εγκοπή στην κάτω πλευρά, έχει ασημένιο κάμπο, και η πίσω όψη της ποικίλλεται με κόκκινες τεθλασμένες γραμμές πάνω σε λευκό βάθος. Πρόκειται μάλλον για έργο κυπριακού εργαστηρίου.

Mouriki 1987, σ. 405-414.

72. Άγιος Γεώργιος, δεύτερο μισό 13ου αιώνα.
Διαστάσεις 72,5 x 47,7 εκ. Άγιον Όρος, Μονή Μεγίστης Λαύρας.

Ο νεαρός Καππαδόκης άγιος, με το χαμηλό μέτωπο, την τονισμένη μύτη και το στοχαστικό βλέμμα, φορεί θώρακα και μανδύα, που πορπώνεται στο στήθος και κρατεί με το ένα χέρι το ακόντιο διαγωνίως και με το άλλο το σπαθί του. Η αιχμή του ακοντίου είναι ζωγραφισμένη στο πλαίσιο που εξέχει. Χαρακτηριστικές είναι η διπλή σειρά από μαργαριτάρια που κοσμεί το διάδημα, το λυμένο περιλαίμιο και την παρυφή του θώρακα, και η σχηματοποίηση των βοστρύχων και των κλειδών στο επάνω μέρος του στέρνου. Ίχνη φωτοστεφάνου και επιγραφής δεν σώζονται στον φθαρμένο κάμπο, που ήταν μάλλον ασημένιος.

Frühe Ikonen 1965, σ. XXIX-XXX, LXXXIV, εικ. 61 (M. Chatzidakis).

73. Άγιος Ιάκωβος ο Αδελφόθεος, τρίτο τέταρτο 13ου αιώνα.
Διαστάσεις 91 x 65 εκ. Πάτμος, Μονή Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου.

Ο άγιος εικονίζεται μέχρι την μέση, κρατώντας κλειστό ειλητάριο. Το αριστερό του χέρι είναι σκεπασμένο. Ο ζωγράφος σκόπευε να τον ζωγραφίσει κρατώντας διαγωνίως κλειστό βιβλίο και με το αριστερό χέρι γυμνό, όπως φαίνεται από το σχέδιο που είχε χαραχθεί πάνω στην προετοιμασία. Στην επάνω δεξιά γωνία ο Χριστός, στηθαίος, σε μικρή κλίμακα, ευλογεί τον άγιο, ενώ με το αριστερό χέρι κρατεί άγιο ποτήριο. Η λεπτομέρεια αυτή αναφέρεται πιθανώς στην παράδοση κατά την οποία ο ίδιος ο Κύριος εχειροτόνησε τον άγιο Ιάκωβο επίσκοπο Ιεροσολύμων. Το πλατύ πλάσιμο της ευγενικής αυτής μορφής και η ήρεμη ρυθμική πτυχολογία, όπου οι πτυχές αποδίδονται απαλά με αποχρώσεις του ίδιου χρώματος, θυμίζει τις τοιχογραφίες της Μόρατσα (Morača) και ιδίως της Σοπότσανη στην Σερβία, που ανάγονται στα εξηκοστά έτη του 13ου αιώνα, και φανερώνει άμεση σχέση με την Κωνσταντινούπολη. Οι μεγάλες διαστάσεις της, και ιδίως η παράσταση του Χριστού, δείχνουν, ότι πρόκειται για δεσποτική μάλλον εικόνα και όχι για τμήμα Μεγάλης Δεήσεως.

Χατζηδάκης 1977, σ. 50, αρ. 4, πίν. 3.

74. Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα (ψηφιδωτή εικόνα), δεύτερο μισό 12ου - αρχές 13ου αιώνα.
Διαστάσεις 34 x 23 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Η εικόνα διατηρείται σε αρίστη κατάσταση, εκτός από

την περιοχή γύρω από το δεξί χέρι του Χριστού. Η Θεοτόκος, ελαφρά γυρισμένη προς τα δεξιά της, γέρνει το κεφάλι προς το παιδί που κρατεί με το δεξί χέρι, χωρίς όμως να το κοιτάζει. Ο Ιησούς στηρίζει στο γόνατο βαθυκύανο ειλητάριο δεμένο με κόκκινη μήρινθο (κορδόνι), τα χρώματα του οποίου αντιστοιχούν στην ταινία που ζώνει το στήθος του. Το αριστερό πόδι του είναι τοποθετημένο έτσι, ώστε να φαίνεται το πέλμα· πρόκειται για ιδιομορφία που απαντά ήδη στην αρχαιότητα και που συναντάται συχνά στην βυζαντινή τέχνη. Τα χρυσαφιά ρούχα του Χριστού και η χρυσογραφία στο μαφόριο της Παναγίας τους προσδίδουν έναν απόκοσμο χαρακτήρα. Στα γυμνά μέρη το πλάσιμο με λεπτότατες ψηφίδες μιμείται ζωγραφική με τέμπερα. Ελαφρές κόκκινες κηλίδες ζωηρεύουν τα μάγουλα, και η μετάβαση από το φως στην σκιά γίνεται ανεπαίσθητα. Τον κάμπο γεμίζει σχηματοποιημένος διάκοσμος σε μετάλλια, εμπνευσμένος από τα σμάλτα.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 85-87, εικ. 71. Demus 1991, σ. 51-55, αρ. 10, πίν. XI.

75-76. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Θεοτόκος Ψυχοσώστρια - Ευαγγελισμός, αρχές 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 94,5 x 80,3 εκ. Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος.

Η εξαίρετη αυτή εικόνα προέρχεται πιθανότατα από την Κωνσταντινούπολη. Το επίθετο Ψυχοσώστρια της Παναγίας παραπέμπει στην ομώνυμη κωνσταντινουπολιτική μονή, την οποία ο Ανδρόνικος Β´ είχε παραχωρήσει στις αρχές του 14ου αιώνα στον αρχιεπίσκοπο Αχρίδος Γρηγόριο. Ο ηγούμενος Γαλακτίων, τον οποίο τοποθέτησε ο Γρηγόριος, θα του έστειλε την εικόνα αυτή καθώς και την πάρισή της με τον Χριστό Ψυχοσώστη.
Η Θεοτόκος ανήκει στην παραλλαγή της Οδηγήτριας, που στην κρητική ζωγραφική φέρει συχνά την επωνυμία «Ἐλεοῦσα». Η Παναγία σκύβει ελαφρά προς το παιδί που την κοιτάζει, δημιουργώντας έτσι μία αμεσότερη σχέση μεταξύ τους. Και τις δύο μορφές χαρακτηρίζει αυτοσυγκράτηση και ευγένεια. Ο Χριστός είναι εδώ ξανθός, το ειλητάριό του πορφυρό. Δύο μικροί άγγελοι προσκλίνουν στις επάνω γωνίες. Η αργυρή επένδυση, σύγχρονη με την εικόνα, διατηρείται σε άριστη κατάσταση, εκτός από το κάτω τμήμα. Τον σχηματοποιημένο φυτικό και γεωμετρικό διάκοσμο διακόπτουν στο πλαίσιο ανάγλυφα του Χριστού και προφητών.

Στην πίσω όψη εικονίζεται ο Ευαγγελισμός. Η ορμητική κίνηση του αγγέλου έρχεται σε αντίθεση με την ηρεμία της Παναγίας. Την αίσθηση της κινήσεως επιτείνουν το απλωμένο δεξί χέρι του Γαβριήλ, το σηκωμένο φτερό και η άκρη του ιματίου που σχηματίζει μία διαγώνιο, παράλληλη με αυτήν του δεξιού ποδιού, καθώς και η διαγώνια τοποθέτηση των βάσεων πάνω στις οποίες πατούν οι δύο μορφές. Η διαφορά είναι έκδηλη, αν συγκρίνομε τον Γαβριήλ της Αχρίδος με τους συγκρατημένους αγγέλους των εικόνων του Σινά και του Λονδίνου (εικ. 49-50, 87). Η στάση της καθιστής Θεοτόκου, που αποφεύγει να κοιτάξει τον επισκέπτη της, με το κεφάλι ελαφρά σκυμμένο και το χέρι μπροστά στο στήθος, δηλώνει αυτοσυγκράτηση και υποταγή. Πάνω από το κάθισμά της υψώνεται περίτεχνη κατασκευή με δύο κίονες, οι οποίοι απολήγουν σε καθιστές γυμνές μορφές, που ανακρατούν επιθήματα και μονόχρωμες κεφαλές ζώων. Κόκκινο ύφασμα είναι απλωμένο ανάμεσα σε δύο κιλλίβαντες που εξέχουν από την στέγη. Τα ανοικτόχρωμα και ψυχρά ρούχα του αγγέλου έρχονται σε ζωηρή αντίθεση με το πορφυρό μαφόριο της Παναγίας. Εν αντιθέσει προς την άψογη μορφή του Γαβριήλ, ο κορμός της Θεοτόκου σχεδιάσθηκε πολύ μεγάλος και το αριστερό χέρι πολύ μακρύ.

Djurić 1961, σ. 24-25, 91-92, αρ. 14, πίν. XVII-XXI. Grabar 1975, σ. 38-39, αρ. 13, εικ. 32.

77. Άγιος Πέτρος, τρίτο τέταρτο 12ου αιώνα.
Διαστάσεις 89 x 40 εκ. Άγιον Όρος, Πρωτάτο.

Ο όρθιος απόστολος με το ξετυλιγμένο ειλητάριο θυμίζει την στάση των προφητών που κοσμούν τρούλλους. Η μορφή είναι κομψή, υπερβολικά ψηλόλιγνη και κάπως ασταθής, με μικρό κεφάλι και μακριά πόδια. Το ευγενικό κεφάλι, με την ήπια έκφραση, τα καμαρωτά φρύδια και την καλλιγραφική απόδοση της τριχοφυίας, θυμίζει τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου του Κασνίτζη στην Καστοριά και του Νέρεζι, από τις πιο εκλεπτυσμένες δημιουργίες της υστεροκομνήνειας ζωγραφικής.

Frühe Ikonen 1965, σ. XXIV, LXXXIII, εικ. 41 (M. Chatzidakis). Chatzidakis 1979, σ. 361-362.

78. Άγιος Ματθαίος, τέλη 13ου - αρχές 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 106 x 56,5 εκ. Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος.

Ο ρωμαλέος ευαγγελιστής προχωρεί κρατώντας μισάνοικτο λιθοκόσμητο βιβλίο, όπου είναι γραμμένη η αρχή του ευαγγελίου του. Την αίσθηση της κινήσεως επιτείνει η πολύπτυχη άκρη του ιματίου που κρέμεται πίσω. Το θεληματικό ηλιοκαμένο πρόσωπο με την χοντρή μύτη, το χαμηλό μέτωπο και τα πλούσια γένεια είναι αρκετά σχηματοποιημένο. Οι σεβαστές διαστάσεις της εικόνας, η μνημειακή εκτέλεση και ο κάμπος σε τόνο ώχρας θυμίζουν τοιχογραφία. Η εικόνα είναι χαρακτηριστικό δείγμα της «κυβικής» ή «ογκηρής» τεχνοτροπίας του τέλους του 13ου και των αρχών του 14ου αιώνα, στην οποία ανήκουν οι τοιχογραφίες των Μιχαήλ Αστραπά και Ευτυχίου στην Περίβλεπτο της Αχρίδος και του Μανουήλ Πανσελήνου στο Πρωτάτον του Αγίου Όρους.

Djurić 1961, σ. 20-22, 86-87, αρ. 7, πίν IX.

79. Χριστός Παντοκράτωρ, τρίτο τέταρτο 13ου αιώνα.
Διαστάσεις 117 x 86 εκ. Άγιον Όρος, Μονή Χελανδαρίου.

Σώζεται μόνο το δεξί τμήμα του σκαφωτού πλαισίου της εικόνας, που κοσμούσε πιθανότατα το τέμπλο του παλιότερου καθολικού της μονής. Ο Χριστός, στον συνηθισμένο τύπο του Παντοκράτορος, κρατεί κλειστό λιθοκόσμητο ευαγγέλιο. Έντονα λευκά φώτα πλάθουν το περίφροντι αλλά γεμάτο προσήνεια πρόσωπό του. Στο χέρι που ευλογεί εξαίρονται οι ρυτίδες στον καρπό και οι σχηματοποιημένες αρθρώσεις που θυμίζουν δαχτυλίδια.

Radojčić 1956, σ. 67, εικ. 6. Chilandar 1978, σ. 64, εικ. 45.

80. Ψηλάφηση του Θωμά, αρχές 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 46 x 38,5 εκ. Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος.

Η εικόνα ανήκε στο Δωδεκάορτο του τέμπλου του ναού της Θεοτόκου Περιβλέπτου στην Αχρίδα, που ανήγειρε ένας ανώτερος Βυζαντινός αξιωματούχος, ο μέγας εταιρειάρχης Πρόγονος Σγουρός. Ο Χριστός, απομονωμένος στο κέντρο, αποκαλύπτει την πλευρά του και με μία εύγλωττη χειρονομία καλεί τον άπιστο Θωμά να εγγίσει την πληγή. Αριστερά και δεξιά, μοιρασμένοι σε δύο συμμετρικούς ομίλους, οι απόστολοι συζητούν μεταξύ τους· προβάλλονται οι δύο πρώτοι κάθε ομίλου, ενώ των άλλων φαίνονται μόνο τα κεφάλια. Η σκηνή διαδραματίζεται μπροστά σε ένα μεγαλοπρεπές σκηνικό, εμπνευσμένο από την σκηνή των ρωμαϊκών θεάτρων, από το οποίο κρέμεται κόκκινο παραπέτασμα. Εξαίρεται ο Χριστός που πατεί σε υποπόδιο, προβάλλεται πάνω στην κλειστή κόκκινη θύρα με τις χρυσές ανταύγειες και βρίσκεται κάτω από μία τεταρτοκυκλική αχιβάδα που στέφει το οικοδόμημα. Η παράσταση είναι απόλυτα συμμετρική, οι κινήσεις συγκρατημένες, οι μορφές με τις ίσιες μύτες και τα μικρά μάτια τυπικά παλαιολόγειες, οι πτυχές λίγες αλλά τονισμένες. Η εικόνα αντιπροσωπεύει την παλαιολόγειο ζωγραφική στο απόγειό της.

Djurić 1961, σ. 20-24, 89-90, αρ. 11, πίν. XIV.

81. Εις Άδου Κάθοδος, αρχές 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 46 x 38,5 εκ. Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος.

Η εικόνα ανήκει στο ίδιο Δωδεκάορτο και αποδίδεται στον ίδιο καλλιτέχνη με την προηγουμένη. Δεσπόζει ο Χριστός με τα ανεμιζόμενα φωτεινά ρούχα, που προβάλλεται σε διπλή ελλειψοειδή δόξα, πατά τις πύλες του Άδη και τραβά από τα τάρταρα τον γονυπετή Αδάμ, δίπλα στον οποίο στέκεται η Εύα με τα χέρια απλωμένα σε ικεσία. Πίσω τους στέκονται ο Άβελ με την ποιμενική ράβδο και άλλες μορφές. Δεξιά παρακολουθούν την σκηνή ο Δαβίδ, ο Σολομών, ο Πρόδρομος και μεσόκοπος άνδρας χωρίς φωτοστέφανο. Ιδιομορφία της εικόνας αποτελούν οι μονόχρωμοι άγγελοι που εικονίζονται ψηλά, ανάμεσα σε δύο απότομες κορυφές. Δεσπόζει στην σύνθεση η διαγώνιος που σχηματίζουν η ράχη και το χέρι του Αδάμ, το χέρι και το «άναπετάριν» του Ιησού και τα βράχια πάνω δεξιά. Κυριαρχούν οι σκοτεινοί τόνοι, ανάμεσα στους οποίους ξεχωρίζουν τρεις ζωηρές κόκκινες κηλίδες: το μαφόριο της Εύας, οι πύλες του Άδη και ο χιτώνας του Δαβίδ.

Djurić 1961, σ. 20-24, 88-89, αρ. 9, πίν. XI.

82. Σταύρωση, δεύτερο ή τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 103 x 84 εκ. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο Τ 169.

Στην μία όψη αμφιπρόσωπης εικόνας, που προέρχεται από την Θεσσαλονίκη, είναι ζωγραφισμένη η Θεοτόκος Οδηγήτρια. Στην άλλη όψη εικονίζεται η Σταύρωση, που περιορίζεται, παρά τις μεγάλες διαστάσεις της, στα τρία κύρια πρόσωπα. Τον κάθετο άξονα που αποτελεί ο

Εσταυρωμένος, πάνω από τον οποίο πετούν άγγελοι, ισορροπούν η οριζόντια κεραία του σταυρού και η άνω απόληξη του μονόχρωμου τοπίου στο κάτω μέρος. Η Θεοτόκος και ο Ιωάννης πλαισιώνουν τον σταυρό, μαρμαρωμένοι από τον πόνο. Τα πρόσωπά τους είναι φθαρμένα. Η ορθόκορμη Παναγία, εξαιρετικά ισχνή και με πολύ μικρό κεφάλι, μοιάζει με στήλη· στην μορφή του σκυφτού Ιωάννη εξαίρεται τουναντίον ο όγκος του σώματος, που επαναλαμβάνει την καμπύλη που σχηματίζει ο Εσταυρωμένος. Η παρυφή του μαφορίου της Θεοτόκου, από όπου κρέμονται χρυσά κρόσσια, σχηματίζει τεθλασμένη που ξεχωρίζει πάνω στο βαθυκύανο ρούχο. Ανάλογη στάση έχει η Θεοτόκος «Καταφυγή» στην εικόνα του Πογκάνοβο, που προέρχεται και αυτή από την Θεσσαλονίκη (εικ. 126)· εκεί όμως η παρυφή του μαφορίου σχηματίζει καμπύλη, το χέρι της Παναγίας είναι σκεπασμένο και οι αναλογίες βαρύτερες. Ο Γολγοθάς, όπου είναι μπηγμένος ο σταυρός, είναι ζωγραφισμένος με γρήγορες ρευστές πινελλιές. Πίσω, σε στενή λωρίδα, εικονίζεται μονόχρωμη η Ιερουσαλήμ· αραιή βλάστηση ποικίλλει το τοπίο. Ο περιορισμός στα κύρια πρόσωπα του θείου δράματος και ο χρυσός κάμπος προσδίδουν μνημειώδη χαρακτήρα στο εξαίρετο αυτό έργο, που αποπνέει ευγένεια και συγκρατημένη θλίψη.

Frühe Ikonen 1965, σ. XXXIII, LXXXIV, εικ. 55 (M. Chatzidakis).

83. Σταύρωση και ευαγγελικές σκηνές, δεύτερο μισό 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 32 x 23 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Την κεντρική σύνθεση, που ορίζεται από μεταγενέστερο γραπτό πλαίσιο, περιβάλλουν δεκαέξι ευαγγελικές σκηνές· στις συνηθισμένες σκηνές του Δωδεκαόρτου έχουν προστεθεί πέντε σκηνές των Παθών. Στην Σταύρωση η βάση του σταυρού είναι υψηλότερη από συνήθως και τα χέρια του Χριστού είναι απλωμένα διαγωνίως. Ο Ιωάννης έχει την ίδια στάση με την αντίστοιχη μορφή της εικόνας 82, η σωματικότης όμως δεν είναι τόσο τονισμένη, και την μορφή διακρίνει κάποια αστάθεια. Η υψηλόλιγνη Παναγία υψώνει εδώ το κεφάλι και απλώνει το χέρι προς τον νεκρό Χριστό. Την αίσθηση κινήσεως επιτείνουν οι χρυσές διαγώνιες παρυφές του μαφορίου και η άκρη του που πέφτει πίσω. Οι άγγελοι πετούν κάτω από την οριζόντια κεραία του σταυρού και όχι επάνω, όπως συνήθως. Μερικές λεπτομέρειες των ευαγγελικών σκηνών είναι χαρακτηριστικές της παλαιολογείου εικονογραφίας: η έντονη κάμψη του ογκώδους σώματος του Συμεών που κρατεί τον Χριστό στην Υπαπαντή· η ύπαρξη τριών αγγέλων στην Βάπτιση· οι γεμάτες τρόμο στάσεις των αποστόλων στην Μεταμόρφωση, από τους οποίους οι δύο έχουν την ίδια στάση σε μικρογραφία του παρισινού χειρογράφου του Ιωάννου Καντακουζηνού, του 1370-1375· η κυκλική τράπεζα του Μυστικού Δείπνου· η Θεοτόκος που ακολουθεί τον Ιησού και ο αξιωματικός στην σκηνή του Ελκομένου· η Παναγία που εναγκαλίζεται τρυφερά τον Χριστό στην Αποκαθήλωση. Οι μορφές είναι ραδινές, ασταθείς, με μικρά κεφάλια. Η καλοδιατηρημένη αυτή εικόνα είναι εξαίρετο δείγμα της όψιμης παλαιολογείου τεχνοτροπίας.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 187-188, εικ. 205-207.

84. Άγιος Ματθαίος, πρώτο μισό 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 62 x 46 εκ. Ιδιωτική Συλλογή.

Ο απόστολος Ματθαίος εικονίζεται μέχρι την μέση, ελαφρά σκυφτός και γυρισμένος προς τα δεξιά. Κρατεί με τα δύο χέρια κλειστό ευαγγέλιο. Η τονισμένη σωματικότης, τα έντονα χαρακτηριστικά, ο κοντός και δυνατός λαιμός, τα άνετα ρούχα με τις μαλακές γωνιώδεις πτυχές συνηγορούν για χρονολόγηση της στοχαστικής αλλά ρωμαλέας αυτής μορφής στο πρώτο μισό του 14ου αιώνα. Όπως δείχνουν η στάση του στηθαίου αποστόλου και οι διαστάσεις της εικόνας, αποτελούσε τμήμα μίας Μεγάλης Δεήσεως, της οποίας έχουν σωθεί και άλλα κομμάτια, και η οποία προέρχεται από την Κύπρο, αν κρίνομε από τον εμπίεστο διάκοσμο του φωτοστεφάνου και του πλαισίου.

Holy Image, Holy Space 1988, σ. 98, 185, αρ. 21 (G. Vikan).

85. Άγιος Μάρκος, πρώτο μισό 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 63,5 x 47,5 εκ. Ιδιωτική Συλλογή.

Η εικόνα ανήκει στην ίδια Μεγάλη Δέηση με την προηγουμένη και πρέπει να είναι έργο του ίδιου καλλιτέχνη. Ο άγιος είναι γυρισμένος αντίστροφα από τον πάρισο Ματθαίο. Η μόνη αξιοσημείωτη διαφορά είναι, ότι εδώ κρατεί με το υψωμένο δεξί χέρι κοντυλοφόρο.

Holy Image, Holy Space 1988, σ. 99, 186, αρ. 22 (G. Vikan).

86. Ψηφιδωτό δίπτυχο με Δωδεκάορτο, πρώτο τέταρτο 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 27 x 17 εκ. Φλωρεντία, Museo dell' Opera del Duomo.

Εικονίζονται με μικροσκοπικές ψηφίδες οι σκηνές του Δωδεκαόρτου, όπως είχαν αποκρυσταλλωθεί τον 14ο αιώνα. Στο αριστερό φύλλο εικονίζονται ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση, η Υπαπαντή, η Βάπτιση, η Μεταμόρφωση και η Έγερση του Λαζάρου· στο δεξί η Βαϊοφόρος, η Σταύρωση, η Εις Άδου Κάθοδος, η Ανάληψη, η Πεντηκοστή και η Κοίμηση της Παναγίας. Στην Γέννηση ο Ιωσήφ είναι μισοκρυμμένος από μία πτυχή του εδάφους. Ο Συμεών εικονίζεται στην Υπαπαντή αριστερά και όχι δεξιά, όπως συνήθως, και προχωρεί να παραλάβει από την αγκαλιά της Παναγίας τον μικρό Ιησού, που γυρίζει πίσω και τον κοιτάζει τρομαγμένος. Και η Βάπτιση είναι ζωγραφισμένη αντίστροφα, με τον Πρόδρομο δεξιά και όχι αριστερά, όπως συνήθως. Οι προσωποποιήσεις του Ιορδάνη και της Θάλασσας είναι περιέργως μισοσκεπασμένες από τις όχθες του ποταμού. Η Σταύρωση περιορίζεται στα τρία κυριότερα πρόσωπα. Ο απόστολος Ιωάννης έχει το ατρακτοειδές περίγραμμα που συναντάται συχνά τον 14ο αιώνα. Στην Ανάσταση ο Χριστός, του οποίου το «αναπετάριν» ανεμίζει κάθετα, σκύβει έντονα τραβώντας τον Αδάμ από το χέρι· τα σώματά τους σχηματίζουν δύο αντικρυστές καμπύλες. Πίσω του στέκονται η Εύα και ο Άβελ, ενώ αριστερά παρακολουθούν την σκηνή οι προφητάνακτες Δαβίδ και Σολομών και ο Πρόδρομος. Στην Πεντηκοστή ο «Κόσμος» κάθεται σταυροπόδι. Το δίπτυχο προσέφερε το 1394 στον ναό του Αγίου Ιωάννου η Nicoletta Grioni, χήρα αυλικού του Ιωάννου ΣΤ´ Καντακουζηνού.

Furlan 1979, σ. 81-82, αρ. 30.

87. Ευαγγελισμός (ψηφιδωτή εικόνα), πρώτο τέταρτο 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 15,2 x 10,2 εκ. (13,8 x 8,4 εκ. χωρίς το πλαίσιο). Λονδίνο, Victoria and Albert Museum 7231-1860.

Ο άγγελος δεν έχει την ορμή του Γαβριήλ της Αχρίδος (εικ. 76), και η άκρη του ιματίου του πέφτει εδώ προς τα εμπρός. Το ραβδί του απολήγει σε σταυρό με δύο οριζόντιες κεραίες, κοσμημένο με πολύτιμους λίθους. Η Παναγία σηκώθηκε ξαφνιασμένη από το κάθισμά της και κοιτάζει κάπως φιλύποπτα τον άγγελο, στρέφοντας συγχρόνως τον κορμό προς την αντίθετη κατεύθυνση. Στο βάθος υψώνονται παλαιολογίζοντα κτήρια με μία κιονοστήρικτη στοά. Τα σχέδια του φωτοστεφάνου του Γαβριήλ, του δαπέδου και του υποποδίου καθώς και οι ορθογώνιες πινακίδες με τις επιγραφές μιμούνται έργα χυμευτικής.

Byzantium 1994, σ. 203-204, αρ. 220 (R. Cormack).

88. Άγιοι Σαράντα (ψηφιδωτή εικόνα), π. 1300.
Διαστάσεις 22 x 16 εκ. Ουάσιγκτον, Dumbarton Oaks Collection 47.24.

Οι άγιοι Σαράντα ήταν χριστιανοί στρατιώτες που καταδικάσθηκαν για την πίστη τους να διανυκτερεύσουν σε μία παγωμένη λίμνη κοντά στην Σεβάστεια της Μικράς Ασίας. Σε πρώιμες παραστάσεις οι άγιοι εικονίζονται σαν να αδιαφορούν ή και να χαίρονται που θα θυσιασθούν για την πίστη τους, όπως συμβαίνει συχνά σε σκηνές μαρτυρίου. Από τον 11ο αιώνα τουναντίον, από επίδραση Ομιλιών που περιγράφουν με πολλή ζωντάνια, πώς σιγά-σιγά υποκύπτουν στην ψύξη, παριστάνονται σε κινημένες στάσεις που αποδίδουν με ενάργεια την δοκιμασία τους. Οι μάρτυρες διατάσσονται σε τρεις σειρές. Στην πρώτη σειρά δύο, πιο ηλικιωμένοι, έχουν χάσει τις αισθήσεις τους και τους ανακρατούν οι σύντροφοί τους. Στον ουρανό αιωρούνται οι στέφανοι που ανταμείβουν τους αγίους, ενώ από τμήμα κύκλου προβάλλει η «χείρ Θεοῦ». Αξιοσημείωτη είναι η ποικιλία των φυσιογνωμικών τύπων που χρησιμοποίησε ο καλλιτέχνης. Η εκτέλεση, με μικροσκοπικές ψηφίδες, θυμίζει μικρογραφία χειρογράφου. Οι φθορές περιορίζονται ευτυχώς στον χρυσό κάμπο.

Demus 1960, σ. 96-109.

89. Άκρα Ταπείνωση (ψηφιδωτή εικόνα), π. 1300.
Διαστάσεις 28 x 23 εκ. (19 x 13 εκ. χωρίς το πλαίσιο). Ρώμη, Santa Croce in Gerusalemme.

Η εικόνα, με δυτικής τέχνης ασημένιο πλαίσιο, είναι πακτωμένη σε μεγάλων διαστάσεων τρίπτυχη λειψανοθήκη, με θήκες για 200 περίπου λείψανα. Την αφιέρωσε γύρω στο 1386 στην εκκλησία όπου βρίσκεται σήμερα ο Ιταλός ευγενής Raimondello del Balzo, μετά από ένα ταξίδι στο Σινά. Ο νεκρός Χριστός, με το κεφάλι γυρτό στον ώμο και τα αδύναμα χέρια σταυρωμένα μπροστά στο διο-

γκωμένο, ορθογωνισμένο σώμα, προβάλλεται πάνω σε σταυρό με την επιγραφή «Ὁ Βασιλεὺς τῆς Δόξης». Υπάρχει στην Μονή Τατάρνας της Ευρυτανίας άλλο ένα ψηφιδωτό εικονίδιο με το ίδιο θέμα. Δεν αποκλείεται να ανήκαν σε δίπτυχα, ανάλογα προς των εικόνων 123-124, όπου στο άλλο φύλλο θα εικονιζόταν η Θεοτόκος γυρισμένη προς τον νεκρό Ιησού.

Bertelli 1967, σ. 40-55. Splendori di Bisanzio 1990, σ. 110-111, αρ. 41.

90. Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος (ψηφιδωτή εικόνα), π. 1300.
Διαστάσεις 28 x 22,5 εκ. (17,4 x 12,2 εκ. χωρίς το πλαίσιο). Άγιον Όρος, Μονή Μεγίστης Λαύρας.

Ο ηλικιωμένος ευαγγελιστής εικονίζεται γυρισμένος προς τα αριστερά. Στηρίζει στο στήθος ανοικτό βιβλίο, όπου είναι γραμμένη η αρχή του ευαγγελίου του έτσι, ώστε να διαβάζεται ολόκληρο το κείμενο, ενώ στο υψωμένο δεξί χέρι κρατεί κάλαμο. Το γυρτό στοχαστικό κεφάλι με την χοντρή μύτη, τα δασιά φρύδια, τις σχηματοποιημένες ρυτίδες και την διακοσμητική διάταξη της κόμης και της γενειάδας φανερώνει έντονη περισυλλογή. Λίγες σπαστές πτυχές αυλακώνουν τα ρούχα. Το θερμό κόκκινο του ιματίου εξισορροπεί το φαιοκάστανο και το βαθυκύανο του χιτώνα. Η μαλακή απόδοση των γυμνών μερών με λεπτότατες ψηφίδες θυμίζει ζωγραφική με πινέλλο· στην κλειστή αυτή σύνθεση εντυπωσιάζει, όχι μόνο η καλλιτεχνική ποιότητα, αλλά και η τεχνική τελειότητα. Ο εικονογραφικός τύπος που αντιπροσωπεύει η εικόνα μας αποκρυσταλλώνεται τον 15ο αιώνα στην κρητική ζωγραφική: το βιβλίο, μισόκλειστο, κρατιέται σχεδόν όρθιο, και ο ευαγγελιστής σφίγγει μελανοδοχείο στο στήθος με το αριστερό χέρι.

Το ασημένιο πλαίσιο αποτελείται από γεωμετρικά κοσμήματα μέσα σε ρόδακες, που σχηματίζουν λεπτότατες ταινίες. Δέκα μετάλλια με σμάλτα το κοσμούν. Παριστάνουν την Ετοιμασία του Θρόνου επάνω στο κέντρο, τον Ζαχαρία και την Ελισάβετ στις κάτω γωνίες, και επτά αγίους με το όνομα Ιωάννης: Χρυσόστομο, Νηστευτή, Καλυβίτη, Ελεήμονα, Δαμασκηνό, της Κλίμακος και Ανάργυρο. Η απουσία του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου, ενώ εικονίζονται οι γονείς του, και το γεγονός ότι πολλών μορφών το βλέμμα δεν κατευθύνεται προς το κέντρο –άρα δεν βρίσκονται στην αρχική τους θέση– δείχνει, ότι τα μετάλλια αυτά κοσμούσαν αρχικά μία εικόνα του Προδρόμου.

Chatzidakis 1972, σ. 73-81. Grabar 1975, σ. 62-63, αρ. 33, εικ. 71-72

91. Άγιος Δημήτριος (ψηφιδωτή εικόνα), δεύτερο ή τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 24 x 16,5 εκ. (με το πλαίσιο). Ιταλία, Sassoferrato, Museo Civico.

Ο ψηλόκορμος νεαρός άγιος στηρίζεται στο δόρυ του και κρατεί επιδεικτικά με το αριστερό χέρι ασπίδα, όπου είναι ζωγραφισμένο εραλδικό λιοντάρι. Την ανάλαφρη μορφή του χαρακτηρίζει κινητικότητα και αστάθεια. Η άκρη του μανδύα ανεμίζει αφύσικα προς τα κάτω. Ο διάκοσμος του φωτοστεφάνου και του δαπέδου είναι επηρεασμένος από έργα χυμευτικής. Στο επάνω μέρος του πλαισίου είναι πακτωμένη ευλογία (μικρό μολύβδινο αγγείο), που περιείχε μύρο από τον τάφο του αγίου, όπως μας πληροφορεί επιγραφή στο μεταγενέστερο ασημένιο πλαίσιο. Η εικόνα ανήκε στον ανθρωπιστή Nicolò Perotto (1429-1480), φίλο του Βησσαρίωνος.

Furlan 1979, σ. 96, αρ. 41. Splendori di Bisanzio 1990, σ. 112-113, αρ. 42.

92. Άγιος Νικόλαος ο Στρειδάς (ψηφιδωτή εικόνα), τελευταίο τέταρτο 13ου αιώνα.
Διαστάσεις 42,5 x 34 εκ. Άγιον Όρος, Μονή Σταυρονικήτα.

Ο προστάτης των ναυτικών άγιος εικονίζεται μέχρι την μέση· κρατεί κλειστό ευαγγέλιο και ευλογεί. Το σώμα αδιόρατα και το κεφάλι πιο έντονα είναι γυρισμένα προς τα δεξιά. Η φθορά στο μέτωπο συνδέεται με το στρείδι που ήταν κολλημένο στην θέση αυτή, όταν η εικόνα βρέθηκε στην θάλασσα το 1540, σύμφωνα με την παράδοση, και στο οποίο οφείλεται η επωνυμία της. Κυριαρχούν πάνω στον χρυσό κάμπο διάφοροι τόνοι του φαιού και του γαλάζιου, τους οποίους ζωηρεύουν στα γυμνά μέρη, τα επιμάνικα και το βιβλίο σειρές από κόκκινες, πορτοκαλλιές και κίτρινες ψηφίδες.

Μονή Σταυρονικήτα 1974, σ. 138-140, αρ. 32, εικ. 53 (Α. Καρακατσάνη). Demus 1991, σ. 23-25, αρ. 3, πίν. III.

93. Άγιος Πέτρος, τελευταίο τέταρτο 13ου αιώνα.
Διαστάσεις 93,1 x 61,3 εκ. Ουάσιγκτον, Dumbarton Oaks Collection 82.2.

Ο απόστολος Πέτρος εικονίζεται μέχρι την μέση, ελαφρά στραμμένος προς τα δεξιά. Κρατεί σταυροφόρο ράβδο και κλειστό ειλητάριο, ενώ από τον λαιμό του κρέμονται με χρυσό κορδόνι δύο κλειδιά· η λεπτομέρεια αυτή δεν έχει επισημανθεί σε άλλες βυζαντινές παραστάσεις του αποστόλου. Ο όγκος της ρωμαλέας μορφής αποδίδεται επιτυχημένα, ενώ στο ηλιοψημένο πρόσωπο με τα αδρά χαρακτηριστικά η σύσπαση των φρυδιών και το ανήσυχο βλέμμα προδίδουν βαθειά πνευματικότητα. Η εικόνα, που ήταν τοποθετημένη μέχρι πριν από λίγα χρόνια στα διάστυλα του τέμπλου του ναού του Αγίου Προκοπίου στην Βέροια, έχει ξακρισθεί αριστερά.

Weitzmann 1983.

94. Έξι σκηνές των Παθών, δεύτερο μισό 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 51 x 41 εκ. Θεσσαλονίκη, Μονή Βλατάδων.

Η εικόνα, που είναι σκαφωτή, περιλαμβάνει σκηνές του κύκλου των Παθών, διατεταγμένες σε τρεις ζώνες. Οι δύο σκηνές της άνω ζώνης εκτυλίσσονται μπροστά σε φανταστικά αρχιτεκτονήματα, ενώ στις υπόλοιπες το βάθος περιορίζεται σε δήλωση του εδάφους και μερικών φυτών. Στον Μυστικό Δείπνο, επάνω αριστερά, η τράπεζα είναι ορθογώνια με καμπύλες τις στενές πλευρές. Ο Ιησούς δεσπόζει στο αριστερό άκρο. Ακολουθεί ο Νιπτήρ με τον Χριστό πάλι αριστερά, να σκουπίζει το πόδι του Πέτρου. Το πρώτο διάχωρο της μεσαίας ζώνης περιλαμβάνει την Προσευχή στην Γεθσημανή του Χριστού, τον οποίο ενισχύει ένας άγγελος, και την Ραθυμία, που έχει πολλές φθορές και έχει άτεχνα επιζωγραφισθεί. Ο Κύριος επιπλήττει τους αποστόλους που αποκοιμήθηκαν. Στην Προδοσία οι στρατιώτες και οι Εβραίοι, πολλοί από τους οποίους κραδαίνουν ρόπαλα, δεν σχηματίζουν όπως συνήθως, συμπαγή όμιλο. Εν αντιθέσει προς τις προηγούμενες πολυπρόσωπες συνθέσεις, οι σκηνές της κάτω ζώνης περιλαμβάνουν τρία μόνο πρόσωπα ή ομάδες, που απέχουν μεταξύ τους και ξεχωρίζουν πάνω στον χρυσό κάμπο. Στην Μαστίγωση, αριστερά, ο ημίγυμνος Χριστός είναι δεμένος σε έναν κίονα, που σχηματίζει έναν έντονο κάθετο άξονα. Και στην τελευταία σκηνή ο Ιησούς ξεχωρίζει στο κέντρο. Τον τραβά στρατιώτης, πίσω από τον οποίο στέκεται συμπαγής όμιλος Εβραίων, και ακολουθεί ο Σίμων ο Κυρηναίος, φορτωμένος σταυρό με δύο οριζόντιες κεραίες. Οι μορφές είναι ραδινές, με κάποια αστάθεια στο βάδισμα. Την απόδοσή τους διακρίνει πλαστικότητα, με ρευστές πτυχές και έντονα φώτα, και έλλειψη περιγραμμάτων. Οι χειρονομίες είναι συγκρατημένες. Στην χρωματική κλίμακα ξεχωρίζουν το ζωηρό γαλάζιο του κοβαλτίου και το κόκκινο κιννάβαρι. Εικόνες με σκηνές των Παθών είναι σπάνιες· μία έχει επισημανθεί στο Σινά και μία στα Ιεροσόλυμα.

Τούρτα 1982, σ. 154-179.

95. Αρχάγγελος Μιχαήλ, τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 110 x 81,5 εκ. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο Τ 2162.

Ο στηθαίος αρχάγγελος με την γαλήνια έκφραση κρατεί το ραβδί του κήρυκα και διαφανή σφαίρα, που απολήγει σε χρυσό σταυρό, με τα αρχικά ΧΔΚ, που ερμηνεύονται Χριστός Δίκαιος Κριτής. Πάνω στο χρυσό βάθος, με κόκκινα, η επιγραφή «Ὁ ἀρχ(άγγελος) Μιχαὴλ ὁ Μέγας Ταξιάρχης». Φορεί κόκκινο χιτώνα, με πυκνές χρυσές ανταύγειες και δίχρωμο «σημεῖον», και πρασινωπό ιμάτιο, που είναι επιζωγραφισμένο. Οι πτυχές είναι ρευστές, τα ρούχα έχουν καμπύλες παρυφές, που τονίζονται με ανοικτόχρωμη κυματιστή γραμμή· μόνο ο χιτώνας σχηματίζει στον λαιμό σπαστή κόκκινη παρυφή. Ο εύρωστος λαιμός και οι πλατείς ώμοι τονίζουν την σωματικότητα της μνημειακής μορφής. Στο ωοειδές πρόσωπο με την λεπτή μύτη οι όγκοι πλάθονται με δέσμες από ακτινωτά φώτα, όπως στην εικόνα 96, το σάρκωμα όμως και ο προπλασμός είναι ανοικτότεροι και η αντίθεση φωτός και σκιάς λιγότερο έντονη. Στα δάκτυλα των δυνατών χεριών τονίζονται τα νύχια και οι αρθρώσεις. Η επιγραφή της σφαίρας απαντά σε παραστάσεις του Χριστού σε Μεγάλες Δεήσεις τέμπλων. Δεν αποκλείεται και η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου να προέρχεται από Μεγάλη Δέηση. Η τεχνοτροπία και η εξαίρετη ποιότης της την συνδέουν με την Κωνσταντινούπολη.

Σωτηρίου 1959, σ. 80-86. Frühe Ikonen 1965, σ. XXXI-XXXII, 64-65 (M. Chatzidakis).

96. Χριστός Παντοκράτωρ, π. 1363.
Διαστάσεις 106 x 79 εκ. Αγία Πετρούπολη, Μουσείο του Ερμιτάζ J 515.

Ο μειλίχιος Χριστός κρατεί μακρόστενο ευαγγέλιο με βαρύτιμη στάχωση και ευλογεί. Η κλειστή μορφή του με τα βαθύχρωμα ρούχα –πορφυρό χιτώνα με χρυσό «σημεῖον» και βαθυκύανο ιμάτιο– ξεχωρίζει έντονα πάνω στον ανοικτόχρωμο κάμπο σε τόνο ώχρας. Ζωηρές ελεύθερες λευκές πινελλιές πάνω στο σταρένιο σάρκωμα πλάθουν τα γυμνά μέρη. Στα μάγουλα οι γιμμυθιές αυτές, εναλλάξ τονισμένες και αμυδρές, σχηματίζουν πυκνές ακτινωτές δέσμες. Η τεχνική αυτή θα επιβιώσει, με τα φώτα όλο και πιο σκληρά και καλλιγραφικά, μέχρι τα τέλη του 17ου αιώνα. Στο κάτω τμήμα του εξέχοντος αυτόξυλου πλαισίου εικονίζονται οι αφιερωτές της εικόνας: ο μέγας στρατοπεδάρχης Αλέξιος και ο αδελφός του μέγας πριμικύριος Ιωάννης, από τους οποίους ο πρώτος έχει σχεδόν τελείως καταστραφεί. Πρόκειται για τους ιδρυτές της Μονής Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος, από όπου η εικόνα μεταφέρθηκε στην Ρωσία στα μέσα του 19ου αιώνα. Η μονή ιδρύθηκε το 1362-1363, και την ίδια περίπου εποχή θα ζωγραφίσθηκε η εικόνα, ευλαβικό αφιέρωμα των ιδρυτών της.

Lemerle 1947, σ. 129-132. Bank 1977, σ. 325-326, εικ. 281-284.

97-98. Οι Τρεις Ευρέσεις της κεφαλής του Προδρόμου, δεύτερο μισό 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 74,8 x 45,5 εκ. Άγιον Όρος, Μονή Μεγίστης Λαύρας.

Η εικόνα ήταν σκαφωτή, αλλά έχει ξακρισθεί επάνω και στα πλάγια. Εικονίζονται σε δύο ζώνες πάνω σε ανοικτοπράσινο κάμπο οι Τρεις Ευρέσεις της κεφαλής του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου. Επάνω αριστερά παριστάνεται η πρώτη, που έγινε στα Ιεροσόλυμα, στο κτήριο όπου ο άγιος είχε αποκεφαλισθεί και ταφεί. Δεξιά είναι ζωγραφισμένη η δευτέρα εύρεσις στην Έμεσα της Συρίας, όπου είχε μεταφέρει το λείψανο ένας αγγειοπλάστης και το είχε κρύψει σε ένα τσουκάλι. Στην κάτω ζώνη γίνεται αναφορά στην τρίτη εύρεση, που έγινε τα μέσα του 9ου αιώνα στα Κόμανα της Μικράς Ασίας, και κατόπιν της οποίας η κάρα μετεφέρθη στην κωνσταντινουπολιτική Μονή του Στουδίου. Δεξιά από το κεφάλι, που είναι ζωγραφισμένο σε πολύ μεγαλύτερη κλίμακα, εικονίζονται ο πατριάρχης Ιγνάτιος, ο αυτοκράτωρ Μιχαήλ ο Γ΄ και ένας αυλικός, ενώ αριστερά στέκονται ψάλτες. Η εικόνα, που διακρίνεται για την εξαίρετη ποιότητα και το σπάνιο θέμα της, έχει αποδοθεί σε κωνσταντινουπολιτικό εργαστήριο και είναι η μόνη γνωστή που παριστάνει τις Τρεις Ευρέσεις της κεφαλής του αγίου Ιωάννου.

Chatzidakis 1988, σ. 85-97.

99. Θεοτόκος Ελεούσα, πρώτο τέταρτο 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 132 x 99 εκ. Άγιον Όρος, Μονή Χελανδαρίου.

Η παράσταση ανήκει στην παραλλαγή της Οδηγήτριας, όπου τα δύο πρόσωπα στρέφονται ελαφρά το ένα προς το άλλο και ο Χριστός κοιτάζει την μητέρα του. Η εικόνα επιγράφεται «Ἐλεοῦσα», ονομασία που φέρει συνήθως ο τύπος αυτός αργότερα στην κρητική ζωγραφική. Χαρακτηριστικά είναι το περίφροντι βλέμμα της Παναγίας, με το μικρό στόμα και τα σφικτά χείλη, και το τυπικό παλαιολόγειο πρόσωπο του σοβαρού μικρού Χριστού, με ψηλό μέτωπο, εξέχοντα μάτια, πολύ κοντή μύτη και πηγούνι που εισέχει. Κρατεί πορφυρό ειλητάριο, του οποίου το κάτω μέρος είναι σήμερα λευκό από κακό καθαρισμό. Δύσκαμπτες σχηματοποιημένες πτυχές, μερικές με διχαλωτή απόληξη, χαράζουν τον γαλαζοπράσινο χιτώνα. Το ιμάτιο είναι ριγμένο πίσω και σκεπάζει μόνο το κάτω μέρος του σώματος. Το πλάσιμο είναι πολύ μαλακό, με ημιεξίτηλα σήμερα ελεύθερα φώτα. Η εικόνα ήταν τοποθετημένη στα διάστυλα του τέμπλου του νέου καθολικού που έκτισε ο Σέρβος κράλης Μιλούτιν στην Μονή Χελανδαρίου.

Chilandar 1978, σ. 86, εικ. 71 (V. Djurić).

100. Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα, πρώτο τέταρτο 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 85 x 65 εκ. Θεσσαλονίκη, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού ΜΒΠ 4814.

Η σκυθρωπή Παναγία με το αφηρημένο βλέμμα βαστά με τα δύο χέρια τον άβολα μισοξαπλωμένο Χριστό, που απλώνει το δεξί χέρι σε σχήμα ομιλίας και κρατεί κάθετα πορφυρό ειλητάριο. Το μέτωπό του είναι υπερβολικά ψηλό, η μύτη χοντρή και κοντή, ο λαιμός επίσης κοντος. Το ιμάτιο τυλίγει σφιχτά το σώμα του. Το περίγραμμα του μαφορίου γύρω στο πρόσωπο και ο ψηλός λαιμός τονί-

ζουν τις μακρόστενες αναλογίες του αριστοκρατικού προσώπου της Θεομήτορος.

Frühe Ikonen 1965, σ. XXX-XXXI, 58 (M. Chatzidakis).

101. Αποκαθήλωση, δεύτερο μισό 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 119 x 84 εκ. Λευκωσία, Βυζαντινό Μουσείο Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄.

Στην πίσω όψη αμφιπρόσωπης εικόνας, που προέρχεται από την εκκλησία της Αγίας Μαρίνας στον Καλοπαναγιώτη, εικονίζεται η Αποκαθήλωση πάνω σε πράσινο ένάστρο βάθος. Τον Χριστό ανακρατούν η Παναγία, ανεβασμένη σε σκαμνί που φαίνεται μετέωρο, και ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας, σκαρφαλωμένος σε σκάλα. Τα χέρια του Κυρίου ασπάζονται μία γυναίκα και ο απόστολος Ιωάννης. Ο Νικόδημος, γονατιστός, προσπαθεί να τραβήξει με μία τανάλια τα καρφιά από τα πόδια, ενώ μία άλλη γυναίκα, όρθια, κρατεί το μάγουλό της. Τέσσερις μικροί άγγελοι πετούν θρηνώντας τον νεκρό Ιησού. Πανέρι με καρφιά είναι ακουμπισμένο δίπλα στο σπήλαιο που ανοίγεται κάτω από τον σταυρό. Την παράσταση κλείνει τείχος που θυμίζει παραπέτασμα. Τα πρόσωπα με τις λεπτές γαμψές μύτες έχουν μία τυποποιημένη έκφραση πόνου. Δύσκαμπτες ανόργανες πτυχές αυλακώνουν τα ρούχα, σε διάφορες αποχρώσεις του κόκκινου και του πράσινου· το ιμάτιο του Νικοδήμου έχει πολύπτυχη απόληξη, σαν να φυσά δυνατός άνεμος. Αξιοσημείωτη είναι η απόδοση του βράχου του Γολγοθά με μενεξελί και γαλάζιο, όπου λαμπυρίζουν λευκές επιφάνειες. Αντίστοιχες παραστάσεις σε φορητές εικόνες υπάρχουν ελάχιστες, κυρίως στο Άγιον Όρος. Στην κύρια όψη εικονίζεται η Παναγία Γλυκοφιλούσα «Ἀθανασιώτισσα», που φέρει πολλές φθορές.

Παπαγεωργίου 1976β, σ. 84-87, αρ. 30.

102. Άγιος Γεράσιμος ο Ιορδανίτης, πρώτο μισό 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 68,2 x 53,8 εκ. (χωρίς τα ματίσματα). Ιεροσόλυμα, Άγιος Κωνσταντίνος.

Εικονίζεται το γνωστότερο επεισόδιο από το συναξάρι του αγίου Γερασίμου, ασκητού που έζησε στην Παλαιστίνη τον 5ο αιώνα. Ο άγιος, καθισμένος σε χαμηλό θρόνο, βγάζει ένα καλάμι από το πόδι ενός λιονταριού, που έγινε από τότε ο πιστός σύντροφός του. Εν αντιθέσει προς τις άλλες γνωστές παραστάσεις αυτού του επεισοδίου, δεν δηλώνονται το έδαφος και το τοπίο. Ο κάμπος έχει χρώμα ώχρας, ενώ ο φωτοστέφανος είναι χρυσός. Η εικόνα είναι αμφιπρόσωπη, αλλά η κύρια όψη, όπου παριστάνεται η Παναγία δεξιοκρατούσα «Μυρελαιώτισσα», δεν έχει καθαρισθεί. Προέρχεται από την μονή που ίδρυσε ο άγιος κοντά στον Ιορδάνη.

Βοκοτόπουλος (υπό έκδοση).

103-104. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα - Σταύρωση, τέλη 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 97 x 61 εκ. Λευκωσία, Βυζαντινό Μουσείο Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄.

Στην κύρια όψη η Παναγία κρατεί στο αριστερό χέρι τον Χριστό, ντυμένο μόνο κόκκινο χιτώνα με χρυσές ταινίες, που υψώνει το βλέμμα προς την μητέρα του. Οι φωτοστέφανοι είναι έξεργοι.
Στην Σταύρωση της πίσω όψεως το σώμα του νεκρού Χριστού δεν σχηματίζει συνεχή καμπύλη, αλλά γωνία στα γόνατα. Η Παναγία και οι τρεις γυναίκες που την συνοδεύουν στέκονται ακίνητες αριστερά. Την συγκρατημένη θλίψη τους δηλώνουν μόνο η σύσπαση των φρυδιών και η καμπύλη που σχηματίζει το στόμα της Θεοτόκου. Ο Ιωάννης, δεξιά, υψώνει τουναντίον το δεξί χέρι στο σκυφτό κεφάλι του, ενώ με το αριστερό σφίγγει στο στήθος κλειστό βιβλίο. Πίσω του ο εκατόνταρχος κοιτάζει τον Εσταυρωμένο. Κρατεί δόρυ και τριγωνική ασπίδα, όπου είναι ζωγραφισμένη ημισέληνος. Οι δύο άγγελοι πάνω από τον σταυρό είναι σχεδόν κατεστραμμένοι. Οι φωτοστέφανοι κοσμούνται με εμπίεστο βλαστό. Και τις δύο παραστάσεις χαρακτηρίζει αυτοσυγκράτηση και ευγένεια. Στην χρωματολογία και των δύο όψεων ξεχωρίζει το κόκκινο κιννάβαρι.

Παπαγεωργίου 1976β, σ. 74-77, αρ. 26.

105-110. Τετράπτυχο, δεύτερο μισό 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 37 x 28 εκ. (κάθε φύλλο). Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Κάθε φύλλο περιέχει τέσσερις παραστάσεις μέσα σε ανάγλυφα τοξωτά διάχωρα. Εκτός από το Δωδεκάορτο παριστάνονται τρεις σκηνές των Παθών –ο Ελκόμενος, η Αποκαθήλωση και ο Επιτάφιος Θρήνος– και οι άγιοι

Γεώργιος και Δημήτριος. Οι σκηνές διατάσσονται σε δύο στίχους, από τα αριστερά προς τα δεξιά του τετραπτύχου. Τα αντικείμενα και τα στοιχεία του τοπίου δεσπόζουν, όπως το κιβώριο στην Υπαπαντή, ο τεράστιος σταυρός στην Σταύρωση και την Αποκαθήλωση, η σπηλιά στην Εις Άδου Κάθοδο. Στην Γέννηση η λεχώ και το νεογέννητο έχουν την ίδια στάση, και τα ρούχα τους τυλίγονται κατά τον ίδιο τρόπο γύρω στα πόδια. Ο Χριστός γυρίζει πίσω στην Υπαπαντή και κοιτάζει τρομαγμένος τον πρεσβύτη Συμεών. Στην Βαϊοφόρο ο Κύριος έρχεται από δεξιά και η Ιερουσαλήμ εικονίζεται αριστερά, ενώ κατά κανόνα η διάταξη είναι αντίστροφη. Ο Ιωάννης και η Παναγία εικονίζονται μετέωροι στην Αποκαθήλωση, ενώ ο Νικόδημος είναι περιέργως ζωγραφισμένος σε μικρότερη κλίμακα. Στον Επιτάφιο Θρήνο ο Νικόδημος, που περνά το κεφάλι μέσα στην σκάλα, είναι μία λεπτομέρεια που εμφανίζεται τον 14ο αιώνα· η διαγώνια τοποθέτηση του πορφυρού λίθου δίνει βάθος στην σκηνή. Στην Εις Άδου Κάθοδο, εκτός από τις τεράστιες διαστάσεις του σπηλαίου, αξιοσημείωτη είναι η ακτινωτή δόξα του Χριστού και το κάθετο «ἀναπετάριν», που, μαζί με την μορφή του Κυρίου, δημιουργεί έναν κατακόρυφο άξονα. Η Μεταμόρφωση είναι τυπικά παλαιολόγειος, με την ακτινωτή μακρόστενη δόξα του Χριστού και τις εκφραστικές στάσεις των εντρόμων αποστόλων.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 189-190, εικ. 208-212.

111. Κοίμηση της Θεοτόκου, δεύτερο μισό 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 54 x 30 εκ. Φλωρεντία, Galleria dell' Accademia.

Το σκήνωμα είναι ξαπλωμένο με το πρόσωπο δεξιά, αντίθετα με την συνήθη πρακτική. Στο κέντρο της συνθέσεως ο ραδινός Χριστός κρατεί την φασκιωμένη ψυχή της Θεοτόκου. Προβάλλεται πάνω σε ελλειψοειδή δόξα, όπου είναι σχεδιασμένοι τέσσερις άγγελοι· στην κορυφή της φτερουγίζει μεγάλο εξαπτέρυγο. Δίπλα στο προσκέφαλο ο Πέτρος θυμιά, ενώ από πίσω στέκεται σκυφτός ο Ιωάννης. Στα πόδια της κλίνης σκύβουν προς το λείψανο ο Παύλος και ο Λουκάς. Από πίσω συνωθούνται σε δύο ομίλους απόστολοι, δύο ιεράρχες με ανοικτά βιβλία και φίλες της Παναγίας, σε ποικίλες στάσεις και χειρονομίες. Ολόκληρο σχεδόν το βάθος γεμίζει σύνθετο αρχιτεκτόνημα με δύο ψηλά κτήρια που ενώνονται με καμπύλο τοίχο, στο μέσο του οποίου υψώνεται πυργίσκος. Ένοπλες μορφές (προτομές μέσα σε μετάλλια) είναι σχεδιασμένες στο αριστερό κτήριο. Ο κάμπος είναι βαθυγάλαζος. Χαρακτηριστικό είναι το ελεύθερο πλάσιμο, με έντονες μεταλλικές ανταύγειες στα ρούχα. Η Κοίμηση της Φλωρεντίας ανήκει σε μία ομάδα παραστάσεων του 14ου και 15ου αιώνα, με κύρια χαρακτηριστικά το εξαπτέρυγο στην κορυφή της δόξας του Χριστού, την στροφή του σώματός του, ενώ το κεφάλι είναι μετωπικό, και τον καμπύλο τοίχο που ενώνει τα κτήρια. Το εξαπτέρυγο και το αρχιτεκτονικό βάθος έχουν αποδοθεί σε επίδραση παραστάσεων της Σκηνής του Μαρτυρίου. Η εικόνα είναι ξακρισμένη.

Marcucci 1958, σ. 91-92, αρ. 33, εικ. 31. Μπαλτογιάννη 1991, σ. 353-372.

112. Εις Άδου Κάθοδος, δεύτερο μισό 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 36 x 26,5 εκ. Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery 37.751.

Παρά τις μικρές της διαστάσεις η εικόνα της Walters Art Gallery είναι όχι μόνο πολυπρόσωπη, αλλά και περιλαμβάνει δύο δευτερεύουσες σκηνές, πράγμα σπανιότατο. Στην κύρια σκηνή ο Κύριος, που προβάλλεται σε αμυγδαλόσχημη ακτινωτή δόξα, προχωρεί από δεξιά –και όχι από αριστερά, όπως συνήθως–, κρατώντας τον σταυρό της Αναστάσεως, και τραβά από τον Άδη τον Αδάμ, γονατισμένο πάνω από την σαρκοφάγο του, ενώ ανάλογη στάση έχει η Εύα δεξιά. Αριστερά και δεξιά, μπροστά από απόκρημνα βουνά, στέκονται δύο πολυπρόσωποι όμιλοι. Στην πρώτη σειρά αριστερά εικονίζονται ο Πρόδρομος και οι προφητάνακτες Δαβίδ και Σολομών, ενώ στον δεξιό όμιλο ξεχωρίζουν ο Άβελ και ο Μωυσής με τις πλάκες του Δεκαλόγου. Η Εις Άδου Κάθοδος της εικόνας μας ανήκει σε έναν τύπο αρκετά διαδεδομένο την παλαιολόγειο περίοδο (βλ. εικ. 81), όπου ο Χριστός προχωρεί με γοργό βηματισμό και ανεμιζόμενο ιμάτιο και τραβά με δύναμη τον Αδάμ. Εδώ ωστόσο κρατεί επί πλέον σταυρό, όπως συμβαίνει συχνά στην μεσοβυζαντινή περίοδο, και η Εύα στέκεται από την άλλη μεριά, όπως στην τοιχογραφία της Μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη, όπου ο μετωπικός Ιησούς τραβά και τους δύο πρωτοπλάστους. Κάτω αριστερά η Μαρία Μαγδαληνή και η άλλη Μαρία θεωρούν τον τάφο του Κυρίου (Ματθ. 28:1). Δεξιά κοιτούν έντρομες τον άγγελο που κάθεται πάνω στην πλάκα του άδειου τάφου και τους δείχνει «τόν τόπον ὅπου ἔκειτο ὁ Κύριος». Ο συνδυασμός αυτός της

Εις Άδου Καθόδου με τα ίδια δύο επεισόδια απαντά στο κεντρικό φύλλο ενός τριπτύχου του Μουσείου Κανελλοπούλου στην Αθήνα, του 15ου-16ου αιώνα.

Gouma-Peterson 1984-85, σ. 48-60.

113. Θεοτόκος Οδηγήτρια και ευαγγελικές σκηνές, δεύτερο μισό 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 105 x 93 εκ. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο Τ 177.

Η μνημειακή ορθόκορμη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος εικονίζεται στον τύπο της Οδηγητρίας (βλ. εικ. 45). Το κεφάλι είναι μικρό, ο λαιμός ψηλός, το σώμα της υπερβολικά πλατύ. Δέσμες από ακτινωτά φώτα πλάθουν το αυστηρό πρόσωπό της. Δύο αρχάγγελοι σε προτομή σεβίζουν στις επάνω γωνίες. Την κεντρική αυτή παράσταση περιβάλλουν σε τρεις πλευρές του αυτοξύλου πλαισίου –που έχουν δυστυχώς ξακρισθεί– δώδεκα ευαγγελικές σκηνές, τυπικές της παλαιολογείου εικονογραφίας. Τα πρόσωπα είναι εδώ πεζά, με κοντές μύτες. Στην Γέννηση περιλαμβάνονται οι έφιπποι μάγοι, ενώ χαρακτηριστική της εποχής είναι η ογκώδης μορφή του καθιστού Ιωσήφ. Την Υπαπαντή χαρακτηρίζουν η έκκεντρη τοποθέτηση της αγίας τραπέζης και ο γοργός βηματισμός του Ιωσήφ, την Βάπτιση ο μεγάλος αριθμός αγγέλων και η πολύ έντονη κάμψη του ογκώδους Προδρόμου, την Μεταμόρφωση οι εξεζητημένες στάσεις των πεσμένων στο χώμα αποστόλων. Στην Σταύρωση το τείχος της Ιερουσαλήμ είναι πολύ ψηλότερο από ό,τι συνήθως. Η Εις Άδου Κάθοδος ακολουθεί τον τύπο που θα επικρατήσει στην κρητική ζωγραφική. Στην Κοίμηση εξαίρονται δύο ιεράρχες, αριστερά και δεξιά του Χριστού. Στην ακόσμητη, βαμμένη κόκκινη, κάτω πλευρά της εικόνας υπάρχει εγκοπή για την στερέωσή της σε κοντάρι.

Chatzidakis χ.χ., εικ. 26.

114. Άγιοι Πέτρος και Παύλος, μέσα 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 25 x 20,8 εκ. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Οι κορυφαίοι απόστολοι, με επιβλητική κορμοστασιά και σχετικά μικρό κεφάλι, εικονίζονται στους τύπους που θα επικρατήσουν κατά την μεταβυζαντινή περίοδο: ο Πέτρος κρατεί όρθιο ένα μισάνοικτο ειλητάριο, ενώ ο Παύλος, με την χαρακτηριστική γαμψή μύτη, βαστά ευαγγέλιο με τα δύο χέρια. Η άκρη των ιματίων με την «κοπτική» πτυχολογία, όπου τονίζονται οι σχηματοποιημένες πτυχές και ο όγκος δηλώνεται με διαδοχικά ανοικτότερα γεωμετρικά επίπεδα που δεν συγχέονται, πέφτει στα πλάγια σχηματίζοντας επάλληλες πτυχές.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 197, εικ. 224.

115. Πλάγια φύλλα τριπτύχου με έξι αγίους, αρχές 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 21,4 x 9,5 εκ. (κάθε φύλλο). Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

Το κεντρικό φύλλο του τριπτύχου δεν έχει σωθεί. Τα πλάγια φύλλα απολήγουν σε τεταρτοκύκλιο. Σε κάθε φύλλο εικονίζεται ένας στηθαίος στρατιωτικός άγιος στο τεταρτοκυκλικό τμήμα και δύο όρθιοι ασκητές στο κατώτερο. Αριστερά είναι ζωγραφισμένοι οι άγιοι Θεόδωρος, Σάββας και Ονούφριος, δεξιά οι άγιοι Γεώργιος, Ιωάννης ο Δαμασκηνός και Εφραίμ ο Σύρος. Την ραδινότητα των μορφών επιτείνουν οι κάθετες πτυχές. Το κόκκινο κιννάβαρι και το ζωηρό γαλάζιο δημιουργούν μία έντονη αντίθεση με το βαθυπράσινο δάπεδο και τους καστανωπούς μανδύες των ασκητών.

Σωτηρίου 1956-58, σ. 77-78, εικ. 62-63. Weitzmann 1978, σ. 124, πίν. 43.

116. Βημόθυρα με τον Ευαγγελισμό, 14ος αιώνας.
Διαστάσεις 109,5 x 33,2 (αριστερό φύλλο), 108,5 x 33,4 (δεξιό φύλλο). Άγιον Όρος, Μονή Μεγίστης Λαύρας.

Στο αριστερό φύλλο ο αρχάγγελος Γαβριήλ προχωρεί, κρατώντας το ραβδί του κήρυκα και υψώνοντας το δεξί χέρι σε χειρονομία λόγου. Δεξιά η Παναγία έχει σηκωθεί από το κάθισμά της· στο αριστερό χέρι κρατεί αδράχτι. Η ελαφρά κλίση της κεφαλής, ο σηκωμένος δεξιός ώμος και η ανοικτή παλάμη δηλώνουν την υποταγή της στο θείο θέλημα. Οι μορφές είναι ψηλόλιγνες αλλά πατούν γερά στο έδαφος. Οι πτυχές είναι χοντρές και δύσκαμπτες. Πλατειές φωτεινές επιφάνειες τονίζουν τις προεξοχές των ρούχων, ενώ έντονα φώτα πλάθουν τα σκουρόχρωμα πρόσωπα. Ο Ευαγγελισμός είναι συνηθισμένο θέμα στην διακόσμηση των βημοθύρων (βλ. σ. 19). Αρχικά τα φύλλα ήταν πιθανότατα πλατύτερα, αν κρίνουμε από το αριστερό φτερό του Γαβριήλ και από το κάθισμα της Παναγίας, που έχουν ξακρισθεί.

Chatzidakis 1959, σ. 32-33, εικ. 21.

117. Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, τέλη 14ου ή αρχές 15ου αιώνα.
Διαστάσεις 107 x 69,5 εκ. Μυτιλήνη, Εκκλησιαστικό και Βυζαντινό Μουσείο Ιεράς Μητροπόλεως Μυτιλήνης.

Πρόκειται για την πίσω όψη αμφίγραπτης εικόνας, που προέρχεται από την Μονή Ταξιαρχών στο Κάτω Τρίτος της Λέσβου. Στην άλλη όψη εικονίζεται ο Χριστός Παντοκράτωρ στον τύπο της εικόνας 96. Ο ρωμαλέος ευαγγελιστής, ελαφρά γυρισμένος προς τα δεξιά του, κρατεί στα στιβαρά του χέρια βιβλίο, όπου είναι γραμμένη η αρχή του ευαγγελίου του. Τον όγκο του σώματος τονίζει η διαμόρφωση του αριστερού ώμου, όπου το ιμάτιο καλύπτει τον αυχένα. Έντονες, πολύ ελεύθερες ψιμμυθιές πλάθουν το ηλιοκαμένο θεληματικό πρόσωπο, τα γένια και τα τονισμένα χέρια, ενώ δύσκαπτα σχηματοποιημένα φώτα τονίζουν τις προεξοχές στο βαθύχρωμο ιμάτιο. Η ίδια τεχνική απαντά κυρίως σε τοιχογραφίες, όπως στο υπερώο της Παντανάσσης του Μυστρά.

Βυζαντινή τέχνη, τέχνη ευρωπαϊκή 1964, σ. 227-228, αρ. 231 (Π. Λ. Βοκοτόπουλος). Βακιρτζής 1989, σ. 20-21, αρ. 4.

118-122. Εικόνες της Μεγάλης Δεήσεως, τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα.
Διαστάσεις: Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος 99,8 x 65 εκ. Άγιος Ματθαίος 99,3 x 67,8 εκ. Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος 99,3 x 74,2 εκ. Άγιος Μάρκος 99 x 74,5 εκ. Άγιος Παύλος 100 x 62,7 εκ. Άγιον Όρος, Μονή Χελανδαρίου.

Έχουν σωθεί οι περισσότερες εικόνες της εντυπωσιακής Μεγάλης Δεήσεως που κοσμούσε το επιστύλιο του τέμπλου στο καθολικό της Μονής Χελανδαρίου –η Θεοτόκος, ο Πρόδρομος, οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ, οι κορυφαίοι απόστολοι Πέτρος και Παύλος και οι τέσσερις ευαγγελιστές· λείπει μόνο ο Χριστός, που βρισκόταν στο κέντρο. Ο Πρόδρομος υψώνει ικετευτικά τα δύο χέρια, ενώ οι ευαγγελιστές και ο Παύλος κρατούν βιβλία με πολυτελή στάχωση. Στο ευαγγέλιο του Ματθαίου, που είναι μισάνοικτο, το κείμενο δεν είναι συνεχές, όπως θα συνέβαινε παλιότερα. Η διακόσμηση του βιβλίου του Παύλου έχει σβησθεί από κακό καθαρισμό. Τα πρόσωπα με τις γαμψές μύτες και τις σχηματοποιημένες παρειές διακρίνει μερικές φορές αριστοκρατική ευγένεια –όπως στον Πρόδρομο και τον Ματθαίο–, ενώ άλλοτε είναι πεζά, σχεδόν χειρωνακτικά, όπως στον Μάρκο και τον Παύλο. Το πλάσιμο είναι μαλακό, με λίγα έντονα φώτα πάνω στο σκούρο σταρόχρωμο σάρκωμα. Ο προπλασμός είναι πρασινωπός. Σχηματοποιημένες «κοπτικές» πτυχές αυλακώνουν τα βαθύχρωμα ρούχα. Στην εικόνα του Μάρκου το αριστερό τμήμα του πλαισίου έχει συμπληρωθεί. Οι μορφές παρουσιάζουν μεγάλες ομοιότητες με τους ευαγγελιστές του Ευαγγελισταρίου αρ. 9 της Μονής Χελανδαρίου, που χρονολογείται στο 1359-1360. Οι εικόνες εκτίθενται στο σκευοφυλάκιο της μονής.

Djurić 1960, σ. 333-351.

123-124. Δίπτυχο με την Θεοτόκο και τον Χριστό Άκρα Ταπείνωση, δεύτερο μισό 14ου αιώνα.
Διαστάσεις: Θεοτόκος 27 x 21 εκ. Χριστός 22 x 19 εκ. Μετέωρα, Μονή Μεταμορφώσεως.

Στο αριστερό φύλλο εικονίζεται η Παναγία γυρισμένη δεξιά προς τον νεκρό Χριστό, προς τον οποίο υψώνει το χέρι, ενώ συγχρόνως κλίνει την κεφαλή. Η μορφή της αποπνέει αυτοκυριαρχία και βουβή θλίψη.
Στο άλλο φύλλο ο νεκρός Χριστός, γυμνός, με το κεφάλι γυρτό και τα μάτια κλειστά, εικονίζεται ως το στήθος στον τύπο της Άκρας Ταπεινώσεως (βλ. εικ. 54). Μεταγενέστερες επιγραφές στο πίσω μέρος («ἡ εἰκὼν αὕτη κτιτορικὴ οὖσα καὶ ἀρχαία, τίθεται κατὰ τὸ ἅγιον καὶ μέγα σάββατον ἐν τῷ ἐπιταφίῳ») επιβεβαιώνει, ότι οι εικόνες αυτές εχρησιμοποιούντο στην ακολουθία των Παθών. Το εξαίσιο αυτό έργο συγγενεύει στην τεχνική και την τεχνοτροπία με την Σταύρωση της Μονεμβασίας (εικ. 130).

Ξυγγόπουλος 1926, σ. 35-44. Belting 1980-81, σ. 7-8.

125-126. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Θεοφάνεια με τους προφήτες Ιεζεκιήλ και Αββακούμ - Θεοτόκος Καταφυγή και άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, π. 1371.
Διαστάσεις 93 x 61 εκ. Σόφια, Αρχαιολογικό Μουσείο.

Στην μία όψη εικονίζεται ο αγένειος Χριστός μέσα σε δόξα, που περιβάλλουν τα ευαγγελικά σύμβολα, και οι προφήτες Ιεζεκιήλ και Αββακούμ στις όχθες μίας λίμνης γεμάτης ψάρια. Το σπανιότατο αυτό θέμα, μοναδικό σε εικόνα, αντιγράφει με μικρές διαφορές το παλαιοχριστιανικό ψηφιδωτό που κοσμεί το τεταρτοσφαίριο της αψίδος του καθολικού της Μονής του Οσίου Δαβίδ (Μονής Λατόμου) στην Θεσσαλονίκη. Στην εικόνα τονίζονται τα

αποκαλυπτικά στοιχεία, όπως οι επτά κύκλοι και τα ζώδια με τα βιβλία γύρω στον Χριστό, που δείχνει τις πληγές του, και «αἱ πηγαί ὑδάτων, ὁ ποταμός ὕδατος ζωῆς» που μνημονεύει η Αποκάλυψη.
Στην πίσω όψη παριστάνονται η Θεοτόκος στην στάση που έχει σε παραστάσεις της Σταυρώσεως (εικ. 82), με το επίθετο «Καταφυγή», και ο ευαγγελιστής Ιωάννης, μετωπικός, σε μεγάλη ηλικία. Στην Θεσσαλονίκη υπήρχε περίφημη εικόνα της Παναγίας Καταφυγής, που λιτανευόταν κάθε χρόνο. Ανάμεσα στα δύο πρόσωπα διακρίνεται η μισοσβησμένη επιγραφή «Ἑλένη ἐν Χριστῷ τῷ Θεῷ πιστή βασίλισσα». Σύμφωνα με νεότερες έρευνες, πρόκειται για την σύζυγο του Ιωάννου Ούγγλεση, δεσπότου των Σερρών, που σκοτώθηκε στις 26 Σεπτεμβρίου 1371, πολεμώντας τους Τούρκους στην μάχη του Έβρου' λίγο καιρό πριν είχε πεθάνει και ο μονάκριβος γιος τους. Η Ελένη γύρισε τότε στην Σερβία, αφού πιθανότατα έμεινε λίγο στην Θεσσαλονίκη, όπου θα παρήγγειλε την εικόνα μας, της οποίας η θεματολογία συνδέεται κατ' εξοχήν με την πόλη αυτή. Στην μία όψη της εικονίζεται ένα εσχατολογικό θέμα, σχετικό με την σωτηρία της αφιερώτριας και των νεκρών συγγενών της την ημέρα της κρίσεως, όταν ο Χριστός θα «δώσει ἀνάπαυσιν τῷ οἴκῳ τούτῳ», σύμφωνα με την επιγραφή του ειλητάριου του. Στην άλλη είναι ζωγραφισμένοι η Θεοτόκος, Καταφυγή της Ελένης στις θλίψεις της, και ο απόστολος Ιωάννης, του οποίου το όνομα έφερε ο σύζυγός της, ο οποίος σκοτώθηκε την ημέρα της εορτής του. Η Μονή του Πογκάνοβο, όπου βρισκόταν η εικόνα πριν μεταφερθεί στην Σόφια, είναι αφιερωμένη στον άγιο αυτό.

Grabar 1959, σ. 289-304. Babić 1987, σ. 57-65. Subotić 1993, σ. 25-38 (γαλλ. περίληψη σ. 38-40).

127. Φύλλο διπτύχου-λειψανοθήκης της Μαρίας Παλαιολογίνας, 1360-1384.

Διαστάσεις 39 x 29,5 εκ. Μετέωρα, Μονή Μεταμορφώσεως.

Το ξύλο της εικόνας είναι σκαμμένο, ώστε να σχηματίζονται δύο πλαίσια. Στο κεντρικό διάχωρο εικονίζεται η Παναγία, όρθια, αριστεροκρατούσα. Στα πόδια της είναι πεσμένη σε προσκύνηση η αφιερώτρια Μαρία Παλαιολογίνα, κόρη του ηγεμόνος της Θεσσαλίας Συμεών Ούρεση Παλαιολόγου και σύζυγος του δεσπότου των Ιωαννίνων Θωμά Πρεαλίμπου (βλ. αρ. 128). Ανάμεσα στα δύο πλαίσια είναι ζωγραφισμένοι κατά μέτωπον, ως την μέση, δεκατέσσερις άγιοι, κάτω από τους οποίους υπάρχουν ισάριθμες κοιλότητες για την τοποθέτηση λειψάνων τους, που έχουν αφαιρεθεί. Στο χαμένο φύλλο του διπτύχου θα εικονιζόταν ο Χριστός Παντοκράτωρ με τον Θωμά στα πόδια του και δεκατέσσερις αγίους στο πλαίσιο, όπως συμπεραίνομε από πανομοιότυπο του διπτύχου, με επίχρυση ασημένια επένδυση, που σώζεται στον καθεδρικό ναό της Κουένκα στην Ισπανία. Το δίπτυχο αφιερώθηκε από την Μαρία στην Μονή Μεταμορφώσεως, της οποίας ηγούμενος και δεύτερος κτίτωρ ήταν ο αδελφός της, και ζωγραφίσθηκε πιθανότατα σε εργαστήριο των Ιωαννίνων, όπως και η επομένη εικόνα.

Βέης 1911, σ. 177-185.

128. Ψηλάφηση του Θωμά, 1360-1384.

Διαστάσεις 38 x 31,8 εκ. Μετέωρα, Μονή Μεταμορφώσεως.

Η σκηνή διαδραματίζεται μπροστά σε ένα πολύπλοκο αρχιτεκτονικό βάθος. Στα άκρα στέκονται οι απόστολοι, χωρισμένοι σε δύο ημιχόρια. Ο Χριστός, στον άξονα της θύρας του κεντρικού κτηρίου, σκύβει προς τα δεξιά του και απλώνει το χέρι προς μία γυναίκα που φορεί ηγεμονικά ρούχα και στέμμα. Ανάμεσα σε αυτήν και στον Θωμά, που εγγίζει την πληγή στην πλευρά του Κυρίου, παρεμβάλλεται μεσόκοπος άνδρας που κοιτάζει τον θεατή. Η γυναίκα ταυτίσθηκε από τον Ξυγγόπουλο με την δέσποινα των Ιωαννίνων Μαρία Παλαιολογίνα, αδελφή του καίσαρος Ιωάννου Ούρεση Παλαιολόγου, που έγινε μοναχός στην Μονή Μεταμορφώσεως με το όνομα Ιωάσαφ, μεταξύ 1372 και 1383, και διαδέχθηκε στην ηγουμενία τον κτίτορα άγιο Αθανάσιο. Κατά τον ίδιο ερευνητή, ο άνδρας που ατενίζει τον θεατή είναι ο πρώτος σύζυγός της Θωμάς Πρεάλιμπος ή Πρελιούμποβιτς. Με την χειρονομία του ο Χριστός φαίνεται σαν να σκέπει την Μαρία και τον Θωμά. Η εικόνα δωρήθηκε στην Μονή Μεταμορφώσεως από την Μαρία Παλαιολογίνα μαζί με άλλα αντικείμενα και ζωγραφίσθηκε πιθανότατα σε εργαστήριο των Ιωαννίνων.

Ξυγγόπουλος 1964-65, σ. 53-67, πίν. 18-23.

129. Τρεις Ιεράρχες, 14ος αιώνας.
Διαστάσεις 126 x 90 εκ. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο Τ 1031.

Αν και ο κοινός εορτασμός των τριών μεγάλων ιεραρχών του 4ου αιώνα Βασιλείου, Γρηγορίου του Θεολόγου και Ιωάννου του Χρυσοστόμου καθιερώθηκε τον 11ο αιώνα, σπανίως απεικονίσθηκαν μαζί στο Βυζάντιο. Στην σκαφωτή πίσω όψη μίας αμφιπρόσωπης εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου παριστάνονται όρθιοι, κατ' ενώπιον, φορώντας μονόχρωμα φελόνια και κρατώντας κλειστά ευαγγέλια (η Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος της άλλης πλευράς είναι πολύ κατεστραμμένη). Τον Χρυσόστομο, στο μέσο, πλαισιώνουν ο Γρηγόριος αριστερά και ο Βασίλειος δεξιά. Οι σταυροί των ωμοφορίων τους απολήγουν σε μονογράμματα, όπως «Φ(ῶς) Χ(ριστοῦ) Φ(αίνει) Π(ᾶσι)», ενώ τα κατάκοσμα επιγονάτιά τους έχουν καμπύλη απόληξη. Η πτυχολογία είναι «κοπτική», η χρωματική κλίμακα περιορίζεται σε αποχρώσεις του κόκκινου και του πράσινου.

Holy Image, Holy Space 1988, σ. 93, 181-182, αρ. 17 (M. Acheimastou-Potamianou).

130. Σταύρωση, δεύτερο μισό 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 168 x 139,7 εκ. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο.

Η εικόνα, μία από τις μεγαλύτερες γνωστές της παλαιολογείου περιόδου, βρισκόταν στον ναό του Ελκομένου στην Μονεμβασία και έπαθε σοβαρότατες φθορές, όταν εκλάπη προ εικοσαετίας. Δύο συμμετρικοί όμιλοι περιβάλλουν τον μνημειακό Εσταυρωμένο. Αριστερά η Παναγία υψώνει προς τον Υιό της τα καλυμμένα χέρια· πίσω της στέκουν σε συμπαγή ομάδα πέντε επίσης πανύψηλες γυναίκες που κοιτάζουν τον θεατή. Τα χαρακτηριστικά τους είναι παραμορφωμένα από τον πόνο. Ο απόστολος Ιωάννης και ο εκατόνταρχος, δεξιά, κοιτούν τον Εσταυρωμένο· ο Ιωάννης χειρονομεί, πράγμα όχι συνηθισμένο. Πίσω τους στέκεται όμιλος Εβραίων, των οποίων φαίνονται μόνο τα κεφάλια. Δύο στηθαίοι άγγελοι πετούν τρομαγμένοι πάνω από τον σταυρό. Χαρακτηριστικοί είναι οι σκοτεινοί χρωματικοί τόνοι, όπου κυριαρχεί το μπλε κοβαλτίου, το γλυπτικό πλάσιμο και τα λίγα, πολύ ελεύθερα φώτα πάνω στη σταρένια, σαν ηλιοψημένη σάρκα. Παρά τις αναμνήσεις της «ογκηρής» τεχνοτροπίας των αρχών του 14ου αιώνα, οι συσχετίσεις με τον τρόπο πλασίματος σε μνημεία όπως το Βολότοβο, η Παντάνασσα του Μυστρά και εικόνες, που ομόφωνα τοποθετούνται στις τελευταίες δεκαετίες του 14ου αιώνα, συνηγορούν για χρονολόγηση του εξαίρετου αυτού έργου στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα, και μάλλον στις τελευταίες δεκαετίες του.

Ξυγγόπουλος 1955, σ. 23-49.

131-133. Επιστύλιο τέμπλου με ευαγγελικές σκηνές, 14ος-15ος αιώνας.
Ύψος 50 εκ. Κύπρος, Καλοπαναγιώτης, Άγιος Ιωάννης Λαμπαδιστής.

Το επιστύλιο προέρχεται από τον ναό της Παναγίας Θεοσκέπαστης, που δεν είναι παλιός. Η αρχική προέλευση του είναι άγνωστη. Είναι κατασκευασμένο από μεγάλη σανίδα, σκαμμένη, ώστε να σχηματίζονται σε δύο επάλληλες σειρές 23 οξυκόρυφα τόξα που βαίνουν σε κιονίσκους. Στα τόξα είναι ζωγραφισμένο το Τρίμορφο, κάτω στο κέντρο, και ευαγγελικές σκηνές. Ανάμεσά τους εναλλάσσονται εξαπτέρυγα και άνθη. Δυτική επίδραση φανερώνουν η πολύ εκτεταμένη χρήση χρυσοκοντυλιάς και η σωστή προοπτική απόδοση μερικών αρχιτεκτονημάτων. Κατά τα άλλα, τόσο η τεχνοτροπία όσο και η εικονογραφία είναι καθαρά παλαιολόγειες. Η Εμφάνιση του Χριστού στους μαθητές του (εικ. 132) και η Ανάληψη (εικ. 133) διακρίνονται για την αυστηρή τους συμμετρία.

Παπαγεωργίου 1976β, σ. 88-89, αρ. 31 και 1991, σ. 88-89, εικ. 55α-γ

134-138. Επιστύλιο τέμπλου με ευαγγελικές σκηνές, 15ος αιώνας.
Διαστάσεις 35 x 183 εκ. Βέροια, Αρχαιολογικό Μουσείο.

Το επιστύλιο περιλαμβάνει ευαγγελικές σκηνές κάτω από ανάγλυφη τοξοστοιχία: τον Ευαγγελισμό (εικ. 134), την Γέννηση του Χριστού (εικ. 138), την Υπαπαντή (εικ. 135), την Έγερση του Λαζάρου, την Κοίμηση της Θεοτόκου (εικ. 136) και την Ανάληψη (εικ. 137). Μεταξύ των τόξων εικονίζονται προφήτες και μελωδοί. Ανάμεσα στις εικονογραφικές ιδιομορφίες σημειώνομε την ενδυμασία του Γαβριήλ στον Ευαγγελισμό, το σύνθετο αρχιτεκτονικό σκηνικό της Υπαπαντής και την τοποθέτηση της Άννας σε μικρότερη κλίμακα στο βάθος, την προέχουσα θέση των μετωπικών ιεραρχών στην Κοίμηση, που μοιάζουν να δορυφορούν τον Χριστό, τέλος την αυλική ενδυ-

μασία του αγγέλου στην Ανάληψη και το γεγονός ότι ο Ιησούς είναι ζωγραφισμένος σε πολύ μικρότερη κλίμακα από τους αγγέλους που κρατούν την δόξα του. Οι μορφές γεμίζουν τον κάμπο. Η εκτέλεση έχει έναν απλοϊκό χαρακτήρα. Το επιστύλιο αυτό είναι έργο δυτικομακεδονικού εργαστηρίου, όπως δείχνουν και μερικές ομοιότητες με παλαιολόγειες τοιχογραφίες της Καστοριάς, όπως του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη.

Holy Image, Holy Space 1988, σ. 198, αρ. 37 (M. Chatzidakis).

139-140. Σταύρωση, πρώτο μισό 15ου αιώνα.
Διαστάσεις 108,2 x 81 εκ. Ιεροσόλυμα, Άγιος Κωνσταντίνος.

Η παράσταση περιορίζεται στα κύρια πρόσωπα: τον Χριστό, του οποίου το σώμα, με τονισμένο το τριγωνικό στήθος, διαγράφει έντονη καμπύλη, την Θεοτόκο που υψώνει προς το νεκρό παιδί της το δεξί χέρι, ενώ με το άλλο πιάνει το μάγουλό της, και τον Ιωάννη που κάνει την ίδια χειρονομία με το δεξί του χέρι, ενώ το αριστερό είναι τυλιγμένο στο ιμάτιο. Τέσσερις μικροί άγγελοι πετούν γύρω στον σταυρό, με τα χέρια στο πρόσωπο σε χειρονομία που δείχνει την οδύνη τους. Η σκηνή διαδραματίζεται μπροστά σε συμβατικά ζωγραφισμένο τείχος, που χωρίζεται σε τρεις ζώνες. Τυφλά αψιδώματα διαρθρώνουν την κάτω, ενώ μεγάλοι κιλλίβαντες στηρίζουν την άνω ζώνη, όπου υψώνονται κατά διαστήματα πύργοι. Σχηματοποιημένα έντονα λευκά φώτα πλάθουν τους όγκους πάνω στο καστανό χρώμα των γυμνών μερών. Σχηματοποίηση και σκαμψία χαρακτηρίζει και την πτυχολογία, ιδίως στην μορφή του Ιωάννη, με το αφύσικο σκύψιμο του κεφαλιού. Ο κάμπος είναι πράσινος. Η εικόνα είναι αμφίγραπτη. Η κύρια πλευρά, όπου την Οδηγήτρια περιβάλλουν στο εξέχον πλαίσιο η Ετοιμασία του Θρόνου και οι απόστολοι σε προτομή, δεν έχει συντηρηθεί.

Βοκοτόπουλος (υπό έκδοση).

141. Αναστήλωση των εικόνων, τέλη 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 39 x 31 εκ. Λονδίνο, British Museum 1988, 4-11, 1.

Η εικόνα χωρίζεται σε δύο ζώνες. Στην ανώτερη δύο άγγελοι ντυμένοι στα κόκκινα κρατούν την εικόνα της Θεοτόκου Οδηγητρίας, από την οποία κρέμεται ομοιόχρωμη κεντητή ποδέα. Αριστερά στέκονται η αυτοκράτειρα Θεοδώρα, που ανεστήλωσε οριστικά τις εικόνες, και ο ανήλικος γιος της Μιχαήλ ο Γ΄. Δεξιά και στην κάτω ζώνη εικονίζονται εικονόφιλοι άγιοι. Πρώτος είναι ο πατριάρχης Μεθόδιος, που καθιέρωσε την εορτή της Ορθοδοξίας και έγραψε μάλιστα γι' αυτήν κανόνα. Μεταξύ των μορφών της κάτω ζώνης ξεχωρίζουν στο άκρο αριστερά η αγία Θεοδοσία με μοναχικά ενδύματα, που κρατεί εικόνα του Χριστού Εμμανουήλ, και στο μέσο οι άγιοι Θεοφάνης ο Ομολογητής και Θεόδωρος ο Στουδίτης, που βαστούν μαζί μετάλλιο του Χριστού. Η έλλειψη τοπίου και οι ακίνητες μορφές που ξεχωρίζουν πάνω στο χρυσό βάθος προσδίδουν έναν υπερβατικό και διαχρονικό χαρακτήρα στην παράσταση, που σχετίζεται εν τούτοις με την λιτανεία της περίφημης εικόνας της Οδηγήτριας, που γινόταν κάθε Τρίτη στην Κωνσταντινούπολη. Ο άντρας που σήκωνε την εικόνα ήταν ντυμένος στα κόκκινα, όπως εδώ οι δύο άγγελοι. Η εικόνα του Λονδίνου είναι το μόνο βυζαντινό παράδειγμα αυτού του εικονογραφικού θέματος, που μετά την Άλωση απαντά σπανίως σε τοιχογραφίες και εικόνες.

Byzantium 1994, σ. 129-131, αρ. 140 (R. Cormack).

142. Κοίμηση της Θεοτόκου, σκηνές του θεομητορικού κύκλου και μελωδοί, πρώτο τέταρτο 15ου αιώνα.
Διαστάσεις 54,5 x 39,5 εκ. Αθήνα, Μουσείο Κανελλοπούλου 122.

Η κεντρική σκηνή ανήκει σε έναν τύπο της Κοιμήσεως που εμφανίζεται τον 14ο αιώνα (βλ. εικ. 111). Το νεκροκρέββατο της Παναγίας περιβάλλουν απόστολοι, ιεράρχες και ο Χριστός που κρατεί την ψυχή της και προβάλλεται σε δόξα, όπου είναι ζωγραφισμένοι ένα εξαπτέρυγο και τέσσερις μονόχρωμοι άγγελοι. Από τις ανοιγμένες θύρες του ουρανού κατεβαίνουν δύο άγγελοι, για να παραλάβουν την ψυχή. Στο βάθος δύο κομψά αρχιτεκτονήματα ενώνονται με τοίχο, όπου προβάλλουν δύο μονόχρωμες θρηνούσες μορφές. Το αυτόξυλο πλαίσιο είναι πολύ πλατύ. Στις γωνίες του εικονίζονται τέσσερις σκηνές του θεομητορικού κύκλου: ο Ασπασμός του Ιωακείμ και της Άννας, το Γενέσιον της Θεοτόκου, η Ευλόγησις των ιερέων και τα Εισόδια. Τέσσερις υμνωδοί κρατούν μακριά ειλητάρια με κείμενα σχετικά με την Θεοτόκο: ο Κοσμάς ο Μαϊουμά και ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός, όρθιοι στα πλάγια, και οι Ιωσήφ και Θεοφάνης, σε προτομή επάνω και κάτω. Η εκλεπτυσμένη τεχνοτροπία και η άψογη τεχνική εκτέλεση τοποθετούν στο πρώτο τέταρτο του

15ου αιώνα την εξαίρετη αυτή εικόνα, που προαγγέλλει τις πρώιμες κρητικές Κοιμήσεις του Ανδρέα Ρίτζου στο Τουρίνο (εικ. 156) και της Συλλογής του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας.

Holy Image, Holy Space 1988, σ. 123, 202-203, αρ. 42 (N. Chatzidakis).

143. Σταύρωση, αρχές 15ου αιώνα.
Διαστάσεις 33,5 x 26,5 εκ. Πάτμος, Μονή Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου.

Στην πολυπρόσωπη αυτή σύνθεση κυριαρχεί ο Εσταυρωμένος, ντυμένος περίζωμα, με το γερμένο κεφάλι και το σώμα που διαγράφουν ένα αντίστροφο S. Δύο όμιλοι πλαισιώνουν τον σταυρό. Αριστερά στέκονται η ψηλόλιγνη Παναγία, με τέσσερις συνοδούς, και ο απόστολος Ιωάννης, που εδώ γυρίζει την ράχη στον σταυρό και σκύβει προς την Θεοτόκο. Στον δεξιό όμιλο κυριαρχεί ο εκατόνταρχος, που ατενίζει τον Εσταυρωμένο και υψώνει το χέρι σε χειρονομία λόγου. Χαμηλά τρεις νεαροί Εβραίοι, καθισμένοι κατά γης, παίζουν στα ζάρια τον άρραφο χιτώνα του Χριστού. Ο εικονογραφικός τύπος, με την σπάνια θέση του Ιωάννη κοντά στην Θεοτόκο, απαντά όμοιος σε εικόνα, με τις ίδιες περίπου διαστάσεις, της Πινακοθήκης Τρετιακώφ στην Μόσχα, που προέρχεται από το Άγιον Όρος και έχει χρονολογηθεί στον 14ο αιώνα. Πολλές ομοιότητες παρουσιάζει η πατμιακή εικόνα και με το κάλυμμα της λειψανοθήκης του Βησσαρίωνος στην Βενετία, μόνο που εκεί ο «ήγαπημένος μαθητής», στην ίδια ακριβώς στάση, κυριαρχεί στον δεξιό όμιλο. Η εικόνα, μαζί με την Κοίμηση αρ. 144, ανήκε σε Δωδεκάορτο τέμπλου που ζωγραφίσθηκε πιθανώς στην Κρήτη.

Χατζηδάκης 1977, σ. 52-54, αρ. 6, πίν. 6, 8.

144. Κοίμηση της Θεοτόκου, αρχές 15ου αιώνα.
Διαστάσεις 32 x 24 εκ. Πάτμος, Μονή Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου.

Η σύνθεση είναι δομημένη πάνω στον κύριο κάθετο άξονα που σχηματίζουν ο Χριστός, ο οποίος κρατεί την ψυχή της Παναγίας, και το εξαπτέρυγο που πετά από πάνω του, και στους δύο δευτερεύοντες των κτηρίων του βάθους και των αποστόλων και ιεραρχών που διατάσσονται καθ' ύψος, καθώς και στους οριζόντιους της κλίνης με την νεκρή και του τοίχου του βάθους. Κυριαρχεί ο Χριστός, ζωγραφισμένος σε μεγαλύτερη κλίμακα και ντυμένος πορτοκαλλί ιμάτιο με χρυσές ανταύγειες, που προβάλλεται πάνω σε πράσινη αμυγδαλόσχημη δόξα. Τα ρούχα των μαθητών που θρηνούν είναι πιο σκούρα, σε διάφορους τόνους του πράσινου και του κόκκινου. Τόσο οι πλαστικές όψεις των κτηρίων και οι γοτθικοί φεγγίτες στα αετώματά τους, όσο και το κέντημα στο κάλυμμα του κρεββατιού, που μιμείται αραβική γραφή, φανερώνουν, ότι στον ζωγράφο ήταν οικεία η ιταλική ζωγραφική του 14ου αιώνα. Η ομοιότητα στις διαστάσεις, τα τεχνικά χαρακτηριστικά και κυρίως την τεχνοτροπία δείχνουν, ότι η Σταύρωση αρ. 143 και η Κοίμησή μας ανήκαν στο ίδιο Δωδεκάορτο και ότι είναι έργα του ίδιου ζωγράφου, πιθανότατα Κρητικού.

Χατζηδάκης 1977, σ. 54-56, αρ. 7, πίν. 7, 9.

145. Άγιος Γεώργιος, δεύτερο μισό 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 104 x 69 εκ. Αίγιο, Παναγία Τρυπητή.

Την εικόνα έφεραν το 1922 πρόσφυγες από την Προκόννησο της Προποντίδος. Ο σγουρομάλλης νεαρός άγιος κρατεί διαγωνίως το ακόντιο και στηρίζει το αριστερό χέρι στην ασπίδα. Την σύνθεση οργανώνουν ο σχηματοποιημένος θώρακας, με τους ομόκεντρους κύκλους και τις ακτινωτές γραμμές, και το ωοειδές πρόσωπο με την αυστηρή έκφραση, το οποίο στεφανώνουν βόστρυχοι που σχηματίζουν ημικύκλιο. Την γενικά ουδέτερη χρωματική κλίμακα ζωηρεύουν το κόκκινο κιννάβαρι του μανδύα και το έντονο γαλάζιο του χιτώνα και της πανοπλίας. Ο φωτοστέφανος είναι ανάγλυφος. Οι δύσκαμπτες καλλιγραφημένες ψιμμυθιές ταιριάζουν στον προχωρημένο 14ο αιώνα.

Frühe Ikonen 1965, σ. XXX, LXXXV, εικ. σ. 74-75 (M. Chatzidakis); From Byzantium to El Greco 1987, σ. 84, 159, αρ. 19 (M. Georgopoulou).

146. Χριστός Παντοκράτωρ, «Ἡ σοφία τοῦ Θεοῦ», δεύτερο μισό 14ου αιώνα.
Διαστάσεις 156 x 100 εκ. Θεσσαλονίκη, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού ΜΒΠ 4840.

Χαρακτηριστικά της εντυπωσιακής αυτής εικόνας είναι η αντικλασσική διάθεση, με την αποφυγή ωραιοποιήσεως του Θεανθρώπου με το πλατύ και σχεδόν τραχύ πρόσωπο, το πλάσιμο με πολλές λεπτές ψιμμυθιές, ο κάμπος

χρώματος ώχρας, η απόδοση του φωτοστεφάνου σαν να είναι ανάγλυφος και το ασυνήθιστο χωρίο στο ανοικτό ευαγγέλιο («ἐάν ἀφῆτε τοῖς ἀνθρώποις τά παραπτώματα αὐτῶν ἀφήσει καί ὑμῖν ὁ Πατήρ ὑμῶν ὁ οὐράνιος τά παραπτώματα ὑμῶν...» Ματθ. 6:14-15). Η επιγραφή «Ἰησοῦς Χριστός ἡ σοφία τοῦ Θεοῦ» αποτελεί ένδειξη, ότι η εικόνα βρισκόταν αρχικά στον ναό της Αγίας Σοφίας της Θεσσαλονίκης.

Holy Image, Holy Space 1988, σ. 109, 193, αρ. 30 (N. Chatzidakis).

147-148. Θεοφάνους του Έλληνος: Θεοτόκος και Χριστός Παντοκράτωρ από Μεγάλη Δέηση (λεπτομέρειες), π. 1405.
Διαστάσεις: Χριστός 210 x 141 εκ. Θεοτόκος 210 x 109 εκ. Μόσχα, Καθεδρικός ναός Ευαγγελισμού.

Ο πιο προικισμένος επώνυμος Βυζαντινός καλλιτέχνης του όψιμου 14ου αιώνα ήταν αναμφίβολα ο Θεοφάνης, που εργάσθηκε στην Κωνσταντινούπολη και την Χαλκηδόνα, πριν εγκατασταθεί στην Ρωσία, όπου δημιούργησε σχολή (βλ. σ. 27). Το 1405 διεκόσμησε με τοιχογραφίες τον ναό του Ευαγγελισμού στο Κρεμλίνο, και την ίδια εποχή πρέπει να ζωγραφίσθηκε η μνημειακή Μεγάλη Δέηση του ναού αυτού, που αποδίδεται στον Θεοφάνη και σε δύο Ρώσους βοηθούς του. Τον μετωπικό Χριστό παρακαλούν για την σωτηρία των ανθρώπων η Παναγία, ο Πρόδρομος, οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ, οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος και οι άγιοι Βασίλειος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Γεώργιος και Δημήτριος. Όλοι είναι ολόσωμοι και ξεπερνούν τα δύο μέτρα σε ύψος. Για πρώτη φορά δημιουργείται εικονοστάσιο τέτοιου ύψους, και η τάση αυτή θα συνεχισθεί στην Ρωσία, μέχρι να φθάσουν τα τέμπλα στην οροφή, αποκλείοντας τελείως το ιερό. Ο Παντοκράτωρ και η Θεοτόκος είναι από τις μορφές που αποδίδονται στον ίδιο τον Θεοφάνη. Τα σκουρόχρωμα πρόσωπα, που φωτίζονται από λίγες έντονες ψιμμυθιές, αποπνέουν ηρεμία και περισυλλογή. Η λιτή πτυχολογία αναδεικνύει τα ασκητικά πανύψηλα σώματα. Η εκτέλεση πάντως είναι λιγότερο ελεύθερη, τα φώτα πιο καλλιγραφημένα από ό,τι στις τοιχογραφίες του ναού της Μεταμορφώσεως στο Νόβγκοροντ, το μόνο άλλο σωζόμενο βέβαιο έργο του Θεοφάνη, που χρονολογείται αρκετά χρόνια νωρίτερα, στο 1378.

Lazarev 1968, σ. 96-102, πίν. II-V. Iskusstvo Vizantii 1977, σ. 101-104, αρ. 967.

149. Βημόθυρα με τον Ευαγγελισμό και τους αγίους Πέτρο και Ιωάννη τον Θεολόγο, δεύτερο μισό 15ου αιώνα.
Διαστάσεις 165 x 41 και 146 x 37 εκ. Πάτμος, Χώρα, Άγιος Γεώργιος Απορθειανών.

Το ωραίο αυτό βημόθυρο έχει ξακρισθεί κάτω, αλλά διασώζει σε πολύ καλή κατάσταση τον διάτρητο γλυπτό του διάκοσμο, ο οποίος απολήγει σε προτομή του προφήτη Δαβίδ, που κρατεί ειλητάριο με επιγραφή σχετική με την Θεοτόκο («Ἄκουσον θύγατερ καί ἴδε»). Ο γραπτός διάκοσμος διαιρείται σε δύο ζώνες. Στην επάνω ζώνη ο αρχάγγελος και η όρθια Θεοτόκος προβάλλονται πάνω σε ένα πολύπλοκο σκηνικό παλαιολογιζόντων οικοδομημάτων. Στην κάτω ζώνη εικονίζονται σε μεγαλύτερη κλίμακα, γυρισμένοι προς το κέντρο, οι απόστολοι Πέτρος και Ιωάννης ο Θεολόγος. Ο Πέτρος παριστάνεται συχνά σε βημόθυρα μαζί με τον απόστολο Παύλο, τον οποίο υποκαθιστά εδώ ο επώνυμος άγιος της Μονής της Πάτμου. Και οι δύο απόστολοι εικονίζονται σε τύπους που απαντούν συχνά στην κρητική σχολή: ο Πέτρος, του οποίου το περίγραμμα φαρδαίνει προς τα κάτω, με το δεξί χέρι τυλιγμένο στο ιμάτιο και ειλητάριο και κλειδιά στο αριστερό· ο Ιωάννης, με τα πόδια ενωμένα, σφίγγοντας στο στήθος μισάνοιχτο ευαγγέλιο και καλαμάρι. Το βημόθυρο έχει αποδοθεί στον Ανδρέα Ρίτζο (π. 1421-1492), τον σημαντικότερο Κρητικό ζωγράφο της εποχής του, ή στο εργαστήριό του.

Χατζηδάκης 1977, σ. 61-62, αρ. 11, πίν. 80-81.

150. Βημόθυρα τέμπλου με τον Ευαγγελισμό, δεύτερο μισό 15ου αιώνα.
Διαστάσεις 142 x 78 εκ. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο Τ 737.

Τα βημόθυρα του τέμπλου εικονογραφούνται από τον 12ο ήδη αιώνα με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, η οποία είχε συσχετισθεί με την «κεκλεισμένη πύλη» που αναφέρει ο προφήτης Ιεζεκιήλ (44:2). Στο βημόθυρο του Βυζαντινού Μουσείου, που προέρχεται από την ελληνική εκκλησία της Μεσσήνης στην Σικελία, η έκφραση και η χειρονομία της Παναγίας δείχνουν, ότι αποδέχεται την εντολή που μεταφέρει ο αρχάγγελος Γαβριήλ. Τα ορθογώνια ανοίγματα στον τοίχο του βάθους και τα παλαιολογίζοντα αρχιτεκτονήματα προσδίδουν ανάταση στην σύνθεση. Ψηλότερα οι προφήτες Ησαΐας και Δαβίδ, σε

προτομή, κρατούν ειλητάρια με προφητείες σχετικές με τον Ευαγγελισμό και την άμωμη σύλληψη. Οι δύο μικρότερες στηθαίες μορφές που έχουν ξακρισθεί είναι πιθανότατα ο άγιος Νικόλαος και ο απόστολος Ανδρέας, επώνυμος άγιος του δωρητού της εικόνας, που αναφέρεται σε επιγραφή κάτω από τον Γαβριήλ.

Μπαλτογιάννη 1984, σ. 43-72.

151. Γέννηση, αρχές 16ου αιώνα.
Διαστάσεις 57 x 47,5 εκ. Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο.

Στο κέντρο, ξαπλωμένη σε πλάτωμα μπροστά στο σπήλαιο, δεσπόζει η Θεοτόκος με το Βρέφος δίπλα της. Επάνω προβάλλονται πάνω στον έναστρο ουρανό τρεις βραχώδεις κορυφές, ανάμεσα στις οποίες στέκονται δύο όμιλοι αγγέλων. Στην τοξωτή παρυφή του ουρανού η επιγραφή «Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ...». Αριστερά προβάλλονται σε άνοιγμα του βουνού οι τρεις έφιπποι μάγοι, τους οποίους οδηγεί άγγελος. Δεξιά ένα βοσκόπουλο με καπέλλο από φύλλα παίζει φλογέρα, ενώ ένας βοσκός με φράγκικο καπέλλο, που κρέμεται πίσω, συνομιλεί με έναν άγγελο. Ο ίδιος βοσκός, μαζί με έναν γεροντότερο ντυμένο προβειά, στέκεται κάτω δεξιά μπροστά στον συλλογισμένο Ιωσήφ. Πίσω τους ένα σκυλί κοιμάται κουλουριασμένο, τα πρόβατα και ένα ζαρκάδι ποτίζονται σε ένα ποτάμι και ένα ρυάκι, ενώ ένα λαγουδάκι κάθεται ανάμεσα στον Ιωσήφ και το λουτρό του Βρέφους, κάτω αριστερά. Τα ψιλοδουλεμένα ζώα θυμίζουν Pisanello. Το ανάγλυφο πλαίσιο είναι σύγχρονο με την εικόνα. Η Γέννηση του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας ανήκει σε έναν τύπο που εμφανίζεται σε πρόδρομη μορφή τα μέσα του 14ου αιώνα και αποκρυσταλλώθηκε στην Κρήτη τον 15ο. Η τοξωτή διαμόρφωση του ουρανού δείχνει, ότι το αρχέτυπο ήταν τοιχογραφία ζωγραφισμένη σε κόγχη ή εικόνα με καμπύλη απόληξη. Η εικόνα μας, με την σοφή διάταξη των επί μέρους επεισοδίων, το άψογο σχέδιο και τους αρμονικούς χρωματισμούς, όπου κυριαρχούν το κόκκινο και η ώχρα, είναι από τις τελειότερες δημιουργίες του τέλους της πρώτης φάσεως της κρητικής σχολής.

Chatzidakis 1962, σ. 30-31, αρ. 13.

152. Βαϊοφόρος, τελευταίο τέταρτο 15ου αιώνα.
Διαστάσεις 49,1 x 48,3 εκ. Αθήνα, Συλλογή Παύλου Κανελλοπούλου.

Ο Χριστός φθάνει από αριστερά, ακολουθούμενος από τους αποστόλους. Τον περιμένει έξω από τα τείχη της Ιερουσαλήμ και πάνω στις επάλξεις πλήθος Εβραίων. Εβραιόπουλα, σκαρφαλωμένα σε δένδρα, πετούν κάτω βάγια· άλλα στρώνουν τα ρούχα τους για να πατήσει ο θριαμβευτής Κύριος, ενώ μερικά παιδιά παλεύουν στο πρώτο επίπεδο, και ένα άλλο έχει καθίσει και προσπαθεί να βγάλει ένα αγκάθι από το πόδι του. Στο βάθος αριστερά δύο απόστολοι φέρνουν το υποζύγιο που θα ιππεύσει ο Ιησούς. Αγελάδες βόσκουν κάτω δεξιά ή ποτίζονται στην βρύση κάτω αριστερά. Ο όμιλος του Χριστού και των μαθητών είναι αυτός που αποκρυσταλλώθηκε στην κρητική ζωγραφική κατά το πρώτο μισό του 15ου αιώνα. Στην εικόνα της Συλλογής Κανελλοπούλου η τυπική εικονογραφία της Βαϊοφόρου πλουτίζεται με πολλά συμπληρωματικά θέματα –όπως η βρύση και ο απακανθιζόμενος–, γνωστά από τις όψιμες παλαιολόγειες τοιχογραφίες της Περιβλέπτου και της Παντανάσσης στον Μυστρά.

Holy Image, Holy Space 1988, σ. 143, 217, αρ. 60 (N. Chatzidakis).

153. Αγγέλου: Άγιος Φανούριος, μέσα 15ου αιώνα.
Διαστάσεις 111 x 62,5 εκ. Πάτμος, Χώρα, Μεγάλη Παναγία.

Η λατρεία του αγίου Φανουρίου εμφανίσθηκε στην Ρόδο κατά τον όψιμο Μεσαίωνα και μεταφέρθηκε στην Κρήτη, όπου γνώρισε μεγάλη εξάπλωση, στα μέσα του 14ου αιώνα. Πολλές εικόνες του ζωγράφισε ο Άγγελος, ο σημαντικότερος επώνυμος Κρητικός ζωγράφος του πρώτου μισού του 15ου αιώνα. Στην εικόνα της Πάτμου ο νεαρός άγιος, τον οποίο ευλογεί η «χείρ Θεοῦ», φορεί αλυσιδωτό χιτώνα, θώρακα με χρυσό φυτικό διάκοσμο και κόκκινο μανδύα, και πατεί πάνω σε δράκο. Με το ένα χέρι κρατεί διαγωνίως το δόρυ και με το άλλο σταυρό, που απολήγει σε αναμμένο κερί –χαρακτηριστικό της εικονογραφίας του–, και ασπίδα που κοσμείται με προσωπείο. Μικροί βόστρυχοι πέφτουν κάτω από τα αυτιά του. Η εικονογραφία του, στην οποία φαίνεται ότι ήταν καθοριστική η συμβολή του Αγγέλου, είναι εμπνευσμένη από την εικονογραφία του αγίου Γεωργίου.

Χατζηδάκη 1983, σ. 22, αρ. 6.

154. Ευαγγελισμός, τρίτο τέταρτο 15ου αιώνα.
Διαστάσεις 44,5 x 36,8 εκ. Βιτσέντσα, Musei Civici - Pinacoteca A 160.

Η ιδιόρρυθμη αυτή παράσταση συνδυάζει βυζαντινά, αναγεννησιακά και πρωτότυπα στοιχεία. Πρωτοτυπία αποτελούν η απεικόνιση του μνήστορος Ιωσήφ στο άνοιγμα της πόρτας δεξιά, η τοποθέτηση κιβωρίου στο κέντρο και ο Χριστός Εμμανουήλ σε χρυσογραφία επάνω δεξιά. Παραδοσιακά είναι η μορφή και η στάση της Θεοτόκου, του Ιωσήφ και των στηθαίων αγγέλων κάτω από το τμήμα κύκλου που συμβολίζει τον ουρανό, η στάση του Γαβριήλ και, σε γενικές γραμμές, τα κτήρια στα πλάγια της συνθέσεως. Σε ιταλική επίδραση πρέπει να αποδοθούν μεταξύ άλλων η ενδυμασία και τα υψωμένα φτερά του αρχαγγέλου, η σκιά που ρίχνει στον τοίχο, τα ρούχα της δάγιας που, καθισμένη δίπλα στην Θεοτόκο, κοιτάζει με απορία τον Γαβριήλ, το κεντρικό αρχιτεκτόνημα με τους λογχοειδείς πεσσούς, όπου εξέχουν γοτθικού τύπου αγκίστρα, ο έναστρος γαλάζιος ουρανός, το ανθόσπαρτο έδαφος και τα ζώα που έχουν παρεισφρήσει στην σκηνή. Ο Ευαγγελισμός της Βιτσέντσας είναι έργο εκλεκτικού Κρητικού ζωγράφου, στον οποίο ήταν οικεία τόσο η βυζαντινή όσο και η ιταλική ζωγραφική. Πιθανότερο είναι να φιλοτεχνήθηκε για καθολικό πελάτη, αν και υπήρχαν ορθόδοξοι για τους οποίους ήταν καλοδεχούμενη η ανανέωση της θρησκευτικής ζωγραφικής, με την εισαγωγή αναγεννησιακών στοιχείων.

Βοκοτόπουλος 1994, σ. 97-105.

155. Κοίμηση της Θεοτόκου με τους αγίους Δομήνικο και Φραγκίσκο, δεύτερο μισό 15ου αιώνα.
Διαστάσεις 50 x 73 εκ. Μόσχα, Μουσείο Πούσκιν.

Η εικόνα της Μόσχας είναι εμπνευσμένη από ιταλική pala d' altare. Η κεντρική παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου είναι αυστηρά παραδοσιακή τόσο στην τεχνοτροπία όσο και στην εικονογραφία –αν εξαιρέσομε το κέντημα στο νεκροκρέββατο– και παρουσιάζει καταπληκτικές ομοιότητες, ακόμη και στο θυμιατήριο του Πέτρου, με μία εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας, που τοποθετείται τώρα στον 15ο-16ο αιώνα (Chatzidakis 1962, σ. 33-34, αρ. 15). Οι διαφορές περιορίζονται στο βάθος: στην εικόνα μας λείπουν οι απόστολοι που καταφθάνουν «ἐκ περάτων», τα κτήρια είναι διαφορετικά και οι άγγελοι που πετούν περιορίζονται σε δύο. Οι δύο καθολικοί άγιοι στα άκρα ακολουθούν τουναντίον ιταλικά πρότυπα του πρώιμου 15ου αιώνα. Ο άγιος Φραγκίσκος ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στην Κρήτη και απαντά και σε τοιχογραφίες ορθοδόξων ναών. Η εικόνα της Μόσχας είναι έργο δοκιμότατου Κρητικού ζωγράφου, που μπορούσε να ζωγραφίσει κατά βούλησιν a la greca ή a la latina, και μπορεί να αποδοθεί στον κύκλο του Ανδρέα Ρίτζου.

Iskusstvo Vizantii 1977, σ. 138, αρ. 983. Εικόνες κρητικής τέχνης 1993, σ. 438-440, αρ. 87 (O. Etinhof).

156. Ανδρέα Ρίτζου: Κοίμηση της Θεοτόκου, δεύτερο μισό 15ου αιώνα.
Διαστάσεις 56 x 44 εκ. Τουρίνο, Galleria Sabauda 156.

Η Κοίμηση του Ανδρέα Ρίτζου ανήκει σε μία παραλλαγή η οποία εμφανίζεται τον 14ο αιώνα (βλ. εικ. 111) και αποκτά εδώ επικές διαστάσεις. Το σκήνωμα είναι ξαπλωμένο με το κεφάλι δεξιά. Οι απόστολοι, με επί κεφαλής τον Πέτρο, που θυμιά, και τους Παύλο και Ιωάννη, που σκύβουν πάνω από το νεκροκρέββατο, είναι συγκεντρωμένοι δεξιά, ενώ αριστερά εικονίζεται πυκνός όμιλος αγγέλων με δόρατα. Πίσω από τους αποστόλους στέκουν δύο επίσκοποι, αριστερά από τους αγγέλους πέντε γυναίκες της συνοδείας της Παναγίας. Οι δύο ή τέσσερις μονόχρωμοι άγγελοι πίσω από τον Χριστό έχουν αυξηθεί σε ένδεκα. Τρεις μορφές ξεπροβάλλουν στα παράθυρα των κτηρίων, μπροστά από τα οποία οι ένδεκα απόστολοι καταφθάνουν σε ιδιόμορφα αερόπλοια, για να παρευρεθούν στην κηδεία. Η αναλαμβανομένη Παναγία προσφέρει την ζώνη της στον δωδέκατο απόστολο, τον Θωμά. Δύο άγγελοι ανοίγουν τις πύλες του ουρανού, για να περάσει η Θεοτόκος. Η εντυπωσιακή αυτή σύνθεση είναι από τα έργα του Ανδρέα Ρίτζου, που δεν απομακρύνονται από την βυζαντινή παράδοση.

Gabrielli 1971, σ. 220, αρ. 156. Chatzidakis 1974, σ. 177-178.

157. Ανδρέα Παβία: Άγιος Αντώνιος, δεύτερο μισό 15ου ή αρχές 16ου αιώνα.
Διαστάσεις 104 x 40,5 εκ. Αργοστόλι, Κοργιαλένειος Βιβλιοθήκη.

Ο άγιος Αντώνιος κρατεί ραβδί και ειλητάριο με την επιγραφή «Εἶδον ἐγὼ τάς παγίδας τοῦ διαβόλου ἡπλωμένας ἐν τῇ γῇ». Την αυστηρή μορφή του ασκητικού αγίου, με

τις μάλλον κοντές αναλογίες, διακρίνει κάποια τραχύτητα και επιδίωξη ρεαλισμού. Η «κοπτική» πτυχολογία, που έχει παλαιολόγειες καταβολές, είναι εδώ ιδιαίτερα δύσκαμπτη. Εν αντιθέσει προς άλλα έργα του, ο ζωγράφος Ανδρέας Παβίας (π. 1440-1504) δεν απομακρύνεται στην εικόνα αυτή από την παραδοσιακή τεχνοτροπία και εικονογραφία.

Χατζηδάκη 1983, σ. 30-31, αρ. 19.

158. Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου, δεύτερο μισό 15ου αιώνα (1457;).
Διαστάσεις 51,5 x 69 εκ. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο Τ 2511.

Το λείψανο, τυλιγμένο στο ράσο του, είναι τοποθετημένο σε πλάκα στρωμένη με ψάθα, με εικόνα του Χριστού στο στήθος. Το θυμιούν δύο κληρικοί, που κρατούν λαμπάδες, ενώ αναγνώστης διαβάζει ευχές. Ασκητές προσκυνούν το σκήνωμα, ενώ άλλοι στέκονται σε ημικύκλιο, αριστερά και δεξιά μίας εικόνας της Θεοτόκου Οδηγητρίας, κάτω από την οποία κρέμεται ποδέα. Στο βραχώδες τοπίο με την λιγοστή βλάστηση, το οποίο φαιδρύνουν δύο λαγουδάκια επάνω αριστερά, ανοίγονται σπηλιές, όπου αναχωρητές προσεύχονται, συζητούν ή ασχολούνται με το εργόχειρό τους. Ένας μοναχός κρούει το σήμαντρο, για να συναχθούν οι μοναχοί, που καταφθάνουν από διάφορες μεριές. Ένας είναι καβάλλα σε εξημερωμένο λιοντάρι· οι νεότεροι μεταφέρουν τους ανήμπορους στην πλάτη τους ή σε φορείο. Επάνω αριστερά σώζονται εν μέρει ο Χριστός σε ακτινωτή δόξα και άγγελος που κρατεί την ψυχή του αγίου. Η παράσταση επαναλαμβάνει τον τύπο της Κοιμήσεως του Εφραίμ του Σύρου, που περιέγραψε τον 15ο αιώνα ο Μάρκος Ευγενικός, και που εικονίζεται και σε άλλες πρώιμες κρητικές εικόνες. Η εικόνα μας, εξαίρετο έργο ίσως του κύκλου του Ανδρέα Ρίτζου, είναι η μόνη όπου δεσπόζει στο κέντρο η εικόνα της Οδηγητρίας. Σε παλιότερη μνεία της τοποθετείται στο 1457, χρονολογία που δεν διακρίνεται σήμερα.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1991, σ. 41-55.

159. Ανδρέα Παβία: Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου, δεύτερο μισό 15ου ή αρχές 16ου αιώνα.
Διαστάσεις 39,5 x 59 εκ. Ιεροσόλυμα, Άγιος Κωνσταντίνος.

Η εικόνα των Ιεροσολύμων είναι η μόνη ενυπόγραφη από τις οκτώ ή δέκα κρητικές εικόνες που παριστάνουν την Κοίμηση ασκητού στον τύπο της εικόνας 158. Επαναλαμβάνεται το εικονογραφικό σχήμα της εικόνας αυτής, πλουτισμένο εδώ με ένα ρυάκι δεξιά, στις όχθες του οποίου στέκονται πουλιά και ένα ζαρκάδι, ενώ άλλο βόσκει επάνω αριστερά, δίπλα στα λαγουδάκια που συναντήσαμε και στην προηγούμενη Κοίμηση του Εφραίμ. Δίνεται εδώ μεγαλύτερη έμφαση στο τοπίο, με τις τονισμένες φωτοσκιάσεις και τα περιγράμματα των διαδοχικών πτυχώσεων του εδάφους, και η αντίθεση ανάμεσα στα ηλιοκαμένα πρόσωπα των ερημιτών και τα ζωηρά φώτα που τα πλάθουν είναι εντονότερη.

Chatzidakis 1974, σ. 189-194, πίν. ΚΒ΄.

160. Αλληγορία της Άνω Ιερουσαλήμ, π. 1500.
Διαστάσεις 105,5 x 82,5 εκ. Κέρκυρα, Μονή Πλατυτέρας 1.

Η Άνω Ιερουσαλήμ εικονίζεται επάνω δεξιά, στην κορυφή βραχώδους βουνού. Είναι τετράγωνη και περιβάλλεται από τείχη, με δώδεκα πυλώνες που φρουρούν άγγελοι, όπως την περιγράφει η Αποκάλυψη (21:10-27). Η τειχισμένη πολιτεία κάτω αριστερά είναι, σύμφωνα με το χωρίο της Αποκαλύψεως που είναι γραμμένο δίπλα (17:5, 18:2), «ἡ Βαβυλών, μήτηρ τῶν βδελυγμάτων τῆς γῆς, ἥτις ἐν καιρῷ τῆς κρίσεως γενήσεται κατοικητήριον δαιμόνων καί φυλακή παντός πνεύματος ἀκαθάρτου». Μοναχοί, φορτωμένοι σταυρούς, ανεβαίνουν το «ὄρος ἀρετῶν», με επί κεφαλής τον Χριστό· ένας δεν άντεξε και έπεσε ανάσκελα. Στο κάτω τμήμα του πίνακα πλήθος ανθρώπων, που συμβολίζουν διάφορες αμαρτίες, προχωρεί προς το «βάραθρον ἀπωλείας», όπου διάβολος παιδεύει στην φωτιά τους αμαρτωλούς. Προπορεύεται ο θάνατος με την μορφή σκελετού που κρατεί δρεπάνι. Ένας νέος έχει αποσπασθεί από τον όμιλο· τον περιμένει με ανοικτές αγκάλες προσωποποίηση της μετανοίας. Η γυμνόστηθη γυναίκα πάνω στο άρμα είναι, σύμφωνα με την επιγραφή, «ἡ ἀντιστρατευομένη τό πνεῦμα σάρξ». Τέτοιες παραστάσεις, εμπνευσμένες από τους ρωμαϊκούς θριάμβους, είναι πολύ συνηθισμένες στην ιταλική ζωγραφική του όψιμου 15ου αιώνα. Οι κοπέλλες που βγαίνουν χορεύοντας από την κεντρική πύλη χρονολογούν την μοναδική για το θέμα της κρητική αυτή εικόνα στο τέλος του 15ου αιώνα, διότι είναι αντιγραμμένες από χαλκογραφία του Ιταλού χαράκτη Zoan Andrea, που επαναλαμβάνει με

μικρές αλλαγές τον χορό των Μουσών στον περίφημο πίνακα με θέμα τον Παρνασσό, που ο Andrea Mantegna ζωγράφισε γύρω στο 1497, και βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο του Λούβρου.

Βοκοτόπουλος 1990, σ. 19-22, αρ. 9.

161. Γεωργίου Κλόντζα: Δευτέρα Παρουσία, τέλη 16ου ή αρχές 17ου αιώνα.

Διαστάσεις 90,8 x 106 εκ. Κέρκυρα, Μονή Πλατυτέρας 4.

Ο Γεώργιος Κλόντζας, από τους σημαντικότερους Κρητικούς ζωγράφους του 16ου αιώνα, επηρεάσθηκε αποφασιστικά από τον σύγχρονό του ιταλικό μανιερισμό και δημιούργησε μερικούς πολυπρόσωπους εικονογραφικούς τύπους, όπως μία παραλλαγή της Δευτέρας Παρουσίας, όπου είναι εμφανής η επίδραση του Μιχαήλ Αγγέλου. Η εικόνα της Μονής Πλατυτέρας είναι ίσως το πιο επιτυχημένο από τα έργα που ζωγράφισε με αυτό το θέμα. Οι ένθρονοι απόστολοι περιστοιχίζουν τον Δίκαιο Κριτή. Από κάτω διατάσσονται σε τέσσερις ζώνες, εκατέρωθεν της Ετοιμασίας του Θρόνου, οι δίκαιοι στα δεξιά του Χριστού, και αυτοί που δεν θα μπουν στον Παράδεισο στα αριστερά του. Στο κάτω αριστερά τμήμα της συνθέσεως είναι ζωγραφισμένοι σε επάλληλες ζώνες ο δίκαιος Αβραάμ, οι νεκροί που ανίστανται και ο Χριστός, που περιμένει τους εκλεκτούς στην πύλη του Παραδείσου. Κάτω δεξιά κυριαρχεί η κόλαση με τα μαρτύρια των αδίκων. Η επική σύνθεση του Κλόντζα χαρακτηρίζεται από αυστηρή συμμετρία στην δομή, άψογη σχεδίαση και πλούσια χρωματολογία, όπου κυριαρχεί το κόκκινο. Τα διάφορα επεισόδια ξεχωρίζουν σαφώς το ένα από το άλλο και απαρτίζουν ένα αρμονικό σύνολο. Η ελαφρώς καμπύλη διάταξη των ζωνών στο επάνω τμήμα του πίνακα και η προοπτική σχεδίαση των κτηρίων στο κάτω δημιουργούν την αίσθηση του βάθους και οδηγούν το βλέμμα προς το κέντρο.

Βοκοτόπουλος 1990, σ. 63-66, αρ. 40, εικ. 41-43, 153-157.

162. Θωμά Βαθά: Όραμα του ευαγγελιστού Ιωάννου, τέλη 16ου αιώνα.

Διαστάσεις 170 x 116 εκ. Πάτμος, Μονή Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου.

Ο Θωμάς Βαθάς, Κρητικός ζωγράφος επηρεασμένος από τον Μιχαήλ Δαμασκηνό, που είχε εγκατασταθεί στην Κέρκυρα και ακολούθως στην Βενετία, εικονογραφεί στην μεγάλη αυτή εικόνα, που παραγγέλθηκε για το Σπήλαιο της Αποκαλύψεως στην Πάτμο, το όραμα του ευαγγελιστού Ιωάννου, το οποίο περιγράφεται στην αρχή της Αποκαλύψεως. Ο άγιος Ιωάννης παριστάνεται ξαπλωμένος, σύμφωνα με βυζαντινά πρότυπα. Ο Θεός απλώνει το δεξί χέρι, γύρω στο οποίο υπάρχουν επτά άστρα, ενώ ρομφαία αιωρείται δίπλα στο στόμα του· επτά λυχνίες καίνε μπροστά του. Η μορφή αυτή αντιγράφει δυτικά χαρακτικά, όπως του Dürer, και πλουτίζεται με άλλα θέματα, όπως οι επτά γονατιστοί άγγελοι, που κρατούν ομοιώματα ναών και συμβολίζουν τις επτά μικρασιατικές εκκλησίες που αναφέρει η Αποκάλυψη, και οι πτερωτές κεφαλές αγγέλων, που απαντούν σε συνθέσεις του Μιχαήλ Δαμασκηνού.

Χατζηδάκης 1977, σ. 110-112, αρ. 63, πίν. 46, 47, 118.

163. Μιχαήλ Δαμασκηνού: Αποτομή του Προδρόμου, 1590.

Διαστάσεις 165,5 x 97,5 εκ. Κέρκυρα, Δημοτική Πινακοθήκη.

Ο πίνακας αυτός είναι επηρεασμένος, όπως και άλλα έργα του Μιχαήλ Δαμασκηνού, από τις σύγχρονές του ιταλικές pale d' altare, όπου η σύνθεση διατάσσεται σε πολλά επίπεδα, και ουράνιες δυνάμεις επιφαίνονται στο επάνω μέρος. Στο πρώτο επίπεδο ο Πρόδρομος σκύβει καρτερικά το κεφάλι, για να τον αποκεφαλίσει ο δήμιος, ενώ δίπλα του δύο Εβραίοι συζητούν με έναν αξιωματικό, ντυμένο επίχρυσο θώρακα και περικεφαλαία, με πλούσιο ανάγλυφο διάκοσμο. Στο δεύτερο επίπεδο, αριστερά, η Σαλώμη, που αποστρέφει το πρόσωπο, περιμένει να παραλάβει το κεφάλι του αγίου. Στο βάθος ένας αξιωματικός, που μόλις το πήρε από την Σαλώμη, ανεβαίνει μία μνημειώδη σκάλα η οποία οδηγεί σε λιακωτό, όπου δειπνεί ο Ηρώδης. Άγγελοι κατεβαίνουν από τον ουρανό, για να μεταφέρουν εκεί την ψυχή του μάρτυρα. Μόνα παραδοσιακά στοιχεία στην μνημειακή αυτή σύνθεση είναι οι τέσσερις αυτοί άγγελοι και η πτυχολογία των ενδυμάτων του Προδρόμου και δύο μεσόκοπων ανδρών, που έχουν αντιγραφεί από άλλη παράσταση αποκεφαλισμού: το Μαρτύριο των αγίων Primus και Felicianus του Veronese στο Δημοτικό Μουσείο της Πάδουας. Ο εξαιρετικής ποιότητος μονόχρωμος διάκοσμος σε χρυσογρα-

φία της πανοπλίας του αξιωματικού δεξιά είναι τυπικός του Δαμασκηνού. Ο τύπος αυτός της Αποτομής έγινε εξαιρετικά δημοφιλής και αντιγράφηκε πολύ συχνά από μεταγενέστερους ζωγράφους.

Βοκοτόπουλος 1990, σ. 51-53, αρ. 27, εικ. 32, 34, 35.

164. Ιερεμία Παλλαδά: Άγιος Ιωάννης ο Ερημίτης, πρώτο μισό 17ου αιώνα.
Διαστάσεις 98 x 76,5 εκ. Κέρκυρα, Μουσείο Αντιβουνιώτισσας 2.

Ο άγιος Ιωάννης ο Ερημίτης έζησε στις αρχές του 16ου αιώνα στην Κρήτη, όπου και περιορίζεται η λατρεία του. Στην εικόνα του Ιερεμία Παλλαδά, Κρητικού αγιογράφου που φημιζόταν για την προσκόλλησή του στην παραδοσιακή τεχνοτροπία, η κεντρική παράσταση του αγίου περιβάλλεται από σκηνές εμπνευσμένες από το συναξάρι του. Αριστερά εικονίζεται ο θάνατός του. Κυνηγός τον πέρασε για θήραμα και τον ετόξευσε. Ο άγιος πρόλαβε να τον συγχωρήσει πριν πεθάνει. Η εικόνα του Παλλαδά χρησίμευσε ως πρότυπο για αρκετές εικόνες του 17ου αιώνα με το ίδιο θέμα.

Βοκοτόπουλος 1990, σ. 82-84, αρ. 55, εικ. 178-180.

165. Εμμανουήλ Τζάνε: Άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας, 1654.
Διαστάσεις 189 x 106 εκ. Κέρκυρα, Μουσείο Αντιβουνιώτισσας 33.

Από τα μέσα του 17ου αιώνα, τα χαμηλά βημόθυρα αντικαθίστανται στα ανοίγματα των κερκυραϊκών τέμπλων με μονόφυλλες θύρες, που κλείνουν τελείως την δίοδο. Φαίνεται, ότι την καινοτομία αυτή εισήγαγε ο Εμμανουήλ Τζάνες –του οποίου η παρουσία στο νησί μαρτυρείται από το 1648 μέχρι το 1654–, δεδομένου ότι αρχαιότερα χρονολογημένα παραδείγματα αυτής της διατάξεως είναι οι θύρες του ναού των Αγίων Ιάσωνος και Σωσιπάτρου, τις οποίες φιλοτέχνησε το 1654. Συγχρόνως ο Τζάνες υιοθέτησε έναν τύπο του αγίου Κυρίλλου Αλεξανδρείας, που εικονίζεται στην Ωραία Πύλη, ο οποίος μαρτυρείται από τις αρχές του 17ου αιώνα. Ο άγιος φορεί σάκκο και μίτρα αντί του καθιερωμένου φελονίου και σκούφου. Επί πλέον, τόσον αυτός όσο και ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός, τον οποίο ζωγράφισε στην θύρα της προθέσεως, κρατούν ειλητάρια με χωρία που αναφέρονται στην εκπόρευση του αγίου Πνεύματος από μόνο τον Πατέρα. Προφανώς οι παραστάσεις αυτές σκοπό είχαν να τονίσουν, ότι η Ορθόδοξη Εκκλησία, που κατά την περίοδο της Ενετοκρατίας στην Κέρκυρα υπαγόταν αναγκαστικά στους καθολικούς επισκόπους, είχε διατηρήσει αλώβητη την διδασκαλία των μεγάλων πατέρων, την οποία είχε νοθεύσει η Δυτική. Χαρακτηριστική στις θύρες αυτές είναι η σχολαστική απόδοση κάθε λεπτομερειας των αμφίων, τυπικό γνώρισμα του Τζάνε. Πολλές θύρες τέμπλου κερκυραϊκών ναών μιμούνται τους τύπους αυτούς, που καθιέρωσε ο Τζάνες.

Βοκοτόπουλος 1990, σ. 116-117, αρ. 79, εικ. 220-223.

166. Φιλοθέου Σκούφου: Μετάληψη και Μετάδοση των αποστόλων, 1665.
Διαστάσεις 57,4 x 74,5 εκ. Κέρκυρα, Μονή Υπεραγίας Θεοτόκου Κασσωπίτρας 1.

Η Κοινωνία των αποστόλων, κοινό θέμα της μνημειακής ζωγραφικής, ιδίως στην αψίδα των ναών, απαντά επίσης σε εκκλησιαστικά κεντήματα και σκεύη, αλλά συναντάται πολύ σπάνια σε φορητές εικόνες. Η εικόνα μας ήταν πιθανώς τοποθετημένη σε τέμπλο πάνω από την Ωραία Πύλη, αν κρίνομε από τις αναλογίες της. Είναι από τα καλύτερα έργα του Φιλοθέου Σκούφου, Χανιώτη ιερομονάχου, που διακρίθηκε κατά την υπεράσπιση της ιδιαίτερης πατρίδας του από τους Τούρκους το 1645 και κατέφυγε διαδοχικά στην Κέρκυρα και την Βενετία, πριν καταλήξει το 1665 στην Ζάκυνθο, όπου και πέθανε είκοσι χρόνια αργότερα.

Βοκοτόπουλος 1990, σ. 140-141, αρ. 96, εικ. 259-260.

167. Βίκτωρος: Μαρτύριο των αγίων Δέκα, 1668.
Διαστάσεις 54,2 x 45,5 εκ. Κέρκυρα, Μητροπολιτικός ναός (Υπεραγία Θεοτόκος Σπηλαιώτισσα) 41.

Ο Βίκτωρ, πολύ παραγωγικός ζωγράφος, που ήταν ορθόδοξος ιερωμένος στο Ηράκλειο, και του οποίου το έργο καλύπτει ολόκληρο το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, ώφειλε την φήμη του στην επιτυχημένη επανάληψη καλών προτύπων. Στο Μαρτύριο των αγίων Δέκα, που μαρτύρησαν τον 3ο αιώνα στην Κρήτη και ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς στο νησί, ακολουθεί ένα σχήμα συνηθισμένο σε ιταλικές pale d' altare του 16ου αιώνα, όπου ετερόκλητο πλήθος περιβάλλει χαμηλά το κεντρικό θέμα –συνήθως

μαρτύριο–, ενώ ο Χριστός, άγιοι και άγγελοι εμφανίζονται σε σύννεφο. Ο Βίκτωρ πιθανότατα δεν αντιγράφει κατ' ευθείαν ιταλικό πίνακα, αλλά εμπνέεται από εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού, που χρησιμοποίησε συχνά το σχήμα αυτό σε σκηνές μαρτυρίου (βλ. εικ. 163). Το ίδιο θέμα επαναλαμβάνει ο Βίκτωρ σε άλλες δύο εικόνες.

Βοκοτόπουλος 1990, σ. 136-137, αρ. 93, εικ. 254-255.

168-169. Κωνσταντίνου Κονταρίνη: Θαύμα του αγίου Λουκιανού, 1708.
Διαστάσεις 41,5 x 52,5 εκ. Κέρκυρα, Μητροπολιτικός ναός (Υπεραγία Θεοτόκος Σπηλαιώτισσα) 40.

Τον 17ο και 18ο αιώνα απαντούν πολλές εικόνες, αφιερωμένες σε ανάμνηση της θαυματουργού σωτηρίας του αναθέτη από κάποιον κίνδυνο, όπου παριστάνεται το επεισόδιο που έδωσε αφορμή να παραγγελθεί η εικόνα και ο άγιος ή οι άγιοι στους οποίους αποδόθηκε η σωτηρία. Τέτοιοι πίνακες συνηθίζονται και στην δυτική Ευρώπη. Στην εικόνα του Κερκυραίου Κωνσταντίνου Κονταρίνη, από τους παραγωγικότερους καλλιτέχνες των τριών πρώτων δεκαετιών του 18ου αιώνα, που δουλεύει και αυτός στα αχνάρια του Τζάνε, εικονίζεται η σωτηρία του μικρού Σπυρίδωνος Βούλγαρη, που έπεσε από το παράθυρο του σπιτιού του στις 15 Οκτωβρίου 1708, ανήμερα του αγίου Λουκιανού, και σώθηκε, πρεσβείαις του αγίου, τον οποίο ευχαριστεί γονατιστός. Το κτήριο και η ενδυμασία αποδίδονται με ακρίβεια και με γραφικές λεπτομέρειες. Ο λατρευτικός χαρακτήρας της εικόνας έχει εδώ υποβαθμισθεί, καθώς ο άγιος Λουκιανός δεν παριστάνεται κατά μέτωπον και η σκηνή καταλαμβάνει μεγαλύτερη έκταση από αυτόν. Η «δεκάς ήρωϊκή», που περιγράφει το γεγονός μέσα σε πλαίσιο κάτω δεξιά, γραμμένη σε ομηρική γλώσσα, είναι ενδεικτική της ελληνομάθειας των Κερκυραίων λογίων της εποχής.

Βοκοτόπουλος 1990, σ. 163-164, αρ. 131, εικ. 305-306.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1991 = Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου σε μια πρώιμη κρητική εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1991.

Βακιρτζής 1989 = Βακιρτζής Ηρ., *Θησαυροί της Λέσβου*, Μυτιλήνη 1989.

Βέης 1911 = Βέης Ν., Μετεώρου πίναξ αφιερωθείς υπό της Βασιλίσσης Παλαιολογίνης, *Αρχαιολογική Εφημερίς* 1911.

Βοκοτόπουλος 1990 = Βοκοτόπουλος Π. Λ., *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990.

— 1994 = Βοκοτόπουλος Π. Λ., Η εικόνα του Ευαγγελισμού στο Δημοτικό Μουσείο της Vicenza, *Ροδωνιά. Τιμή στον Μ. Ι. Μανούσακα*, 1, Ρέθυμνο 1994.

— υπό έκδοση) = Βοκοτόπουλος Π. Λ., *Δύο παλαιολόγειες εικόνες στα Ιεροσόλυμα* (υπό έκδοση).

Βυζαντινή Τέχνη, τέχνη ευρωπαϊκή 1964 = *Η βυζαντινή τέχνη, τέχνη ευρωπαϊκή*. Κατάλογος εκθέσεως, Αθήναι 1964.

Διονύσιος ο εκ Φουρνά 1909 = Διονύσιος ο εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, έκδ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, εν Πετρουπόλει 1909.

Εικόνες κρητικής τέχνης 1993 = *Εικόνες της κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*. Κατάλογος εκθέσεως, Ηράκλειον 1993.

Θησαυροί Σινά 1990 = *Σινά. Οι θησαυροί της Μονής*, επ. Κ. Μανάφης, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1990.

Μονή Σταυρονικήτα 1974 = Πατρινέλλης Χρ. - Καρακατσάνη Α. - Θεοχάρη Μ., *Μονή Σταυρονικήτα, Ιστορία - Εικόνες - Χρυσοκεντήματα*, Αθήνα 1974.

Μπαλτογιάννη 1984 = Μπαλτογιάννη Χρ., Παράσταση Ευαγγελισμού κάτω από νεότερη επιζωγράφηση στο βημόθυρο Τ 737 του Βυζαντινού Μουσείου, *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών* XVII (1984).

— 1991 = Μπαλτογιάννη Χρ., Η Κοίμηση του Ανδρέα Ρίτζου του Λονδίνου και η εξάρτησή της από τα ιδεολογικά ρεύματα του 14ου αιώνα, *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1991.

Ξυγγόπουλος 1926 = Ξυγγόπουλος Α., Βυζαντιναί εικόνες εν Μετεώροις, *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 10 (1926).

— 1955 = Ξυγγόπουλος Α., Η εικών της Σταυρώσεως εις τον ναόν του Ελκομένου Μονεμβασίας, *Πελοποννησιακά* Α΄ (1955).

— 1964-65 = Ξυγγόπουλος Α., Νέαι προσωπογραφίαι της Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θωμά Πρελιούμποβιτς, *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* Δ΄ (1964-65).

Παπαγεωργίου 1968 = Παπαγεωργίου Α., Εικών του Χριστού εν τω ναώ της Παναγίας του Άρακος, *Κυπριακαί Σπουδαί* 32 (1968).

— 1976α = Παπαγεωργίου Α., Δύο βυζαντινές εικόνες του 12ου αιώνα, *Report of the Department of Antiquities Cyprus* 1976.

— 1976β = Παπαγεωργίου Α., *Βυζαντινές εικόνες της Κύπρου*, Αθήναι 1976.

— 1991 = Παπαγεωργίου Α., *Εικόνες της Κύπρου*, Λευκωσία 1991.

Σωτηρίου 1956-58 = Σωτηρίου Γ. και Μ., *Εικόνες της Μονής Σινά*, Αθήναι 1956-58.

— 1959 = Σωτηρίου Μ., Παλαιολόγειος εικών του αρχαγγέλου Μιχαήλ, *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* Α΄ (1959).

Τούρτα 1982 = Τούρτα Α., Εικόνα με σκηνές παθών στη Μονή Βλατάδων, *Μακεδονικά* 22 (1982).

Χατζηδάκη 1983 = Χατζηδάκη Ν., *Εικόνες Κρητικής Σχολής. 15ος-16ος αιώνας*. Κατάλογος εκθέσεως, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983.

Χατζηδάκης 1977 = Χατζηδάκης Μ., *Εικόνες της Πάτμου*, Αθήναι 1977.

Antonova - Mneva 1963 = Antonova I. - Mneva N. E., *Katalog drevnerusskoj zivopisi*, 1, Μόσχα 1963.

Babić 1987 = Babić G., Sur l' icône de Poganovo et la vasilissa

Hélène, *L' art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle*, Belgrade 1987.
Balabanov 1969 = Balabanov K., *Icons from Macedonia*, Belgrade 1969.
Bank 1977 = Bank A., *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1977.
Belting 1980-81 = Belting H., An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium, *Dumbarton Oaks Papers* 34-35 (1980-81).
Bertelli 1967 = Bertelli C., The Image of Pity in S. Croce in Gerusalemme, *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, II, London 1967.
Bogomater' Vladimirskaja 1995 = *Bogomater' Vladimirskaja K 600-letiju Sretenija ikony Bogomateri Vladimirskoj v Moskve 26 avgusta (8 septjabra) 1395 goda*, Μόσχα 1995.
Byzantium 1994 = *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, επ. D. Buckton, London 1994.
Chatzidakis 1959 = Chatzidakis M., L' icône byzantine, *Saggi e memorie di storia dell' arte* 2 (1959).
— 1962 = Chatzidakis M., *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l' Institut*, Venise 1962.
— 1967 = Chatzidakis M., An Encaustic Icon of Christ at Sinai, *Art Bulletin* 49 (1967).
— 1972 = Chatzidakis M., Une icône en mosaïque de Lavra, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 21 (1972).
— 1973 = Chatzidakis M., λήμμα Ikonostas, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, III, Stuttgart 1973.
— 1974 = Chatzidakis M., Les débuts de l' école crétoise et la question de l' école dite italogrecque, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974.
— 1979 = Chatzidakis M., L' évolution de l' icône aux 11e-13e siècles et la transformation du templon, *Actes du Xve Congrès International d' Études Byzantines*, I, Athènes 1979.
— 1988 = Chatzidakis M., Une icône avec les trois inventions de la tête du Prodrome à Lavra, *Cahiers Archéologiques* XXXVI (1988).
— χ.χ. = Chatzidakis M., *Athens. Byzantine Museum*, Athens χ.χ.
Chilandar 1978 = Bogdanović D. - Djurić V. - Medaković D., *Chilandar*, Belgrade 1978.
Demus 1960 = Demus O., Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection, *Dumbarton Oaks Papers* 14 (1960).
— 1991 = Demus O., *Die byzantinische Mosaikikonen, I. Die grossformatigen Ikonen*, Wien 1991.
Djurić 1960 = Djurić V., Über den Cin von Chilandar, *Byzantinische Zeitschrift* 53 (1960).
— 1961 = Djurić V., *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961.
From Byzantium to El Greco 1987 = *From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons.* Κατάλογος εκθέσεως, Αθήνα 1987.
Frühe Ikonen 1965 = Weitzmann K. - Chatzidakis M. - Miatev K. - Radojčić S., *Frühe Ikonen*, Wien/München 1965.
Furlan 1979 = Furlan I., *Le icone bizantine a mosaico*, Milano 1979.
Gabrielli 1971 = Gabrielli N., *Galleria Sabauda. Maestri Italiani*. Torino 1971.
Galavaris 1981 = Galavaris G., *The Icon in the Life of the Church*. Leiden 1981.
Gosudarstvennaja Tretjakovskaja Galereja 1995 = *Gosudarstvennaja Tretjakovskaja Galereja. Katalog Sobranija*, I, Κατάλογος εκθέσεως, Μόσχα 1995.
Gouma-Peterson 1984-85 = Gouma-Peterson Th., A Byzantine Anastasis Icon in the Walters Art Gallery, *The Journal of the Walters Art Gallery* 42-43 (1984-85).
Grabar 1959 = Grabar A., A propos d' une icône byzantine du XIVe siècle, *Cahiers Archéologiques* X (1959).
— 1975 = Grabar A., *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*, Venise 1975.
Grisar 1908 = Grisar H., *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Freiburg i. Breisgau 1908.
Holy Image, Holy Space 1988 = *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece.* Κατάλογος εκθέσεως, Αθήνα 1988.
Iskusstvo Vizantii 1977 = *Iskusstvo Vizantii v Sobranijah SSSR*. Κατάλογος εκθέσεως, Μόσχα 1977.
Lange 1964 = Lange R., *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen 1964.
Lasareff 1964-65 = Lasareff V., Trois fragments d' épistyles peints et le templon byzantin, *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* Δ´ (1964-65).
Lauer 1906 = Lauer Ph., Le trésor du Sancta Sanctorum, *Monuments Piot* 15 (1906).
Lazarev 1967 = Lazarev V., *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.
— 1968 = Lazarev V., *Theophanes der Grieche und seine Schule*. Wien/München 1968.
Lemerle 1947 = Lemerle P., Sur la date d' une icône byzantine. *Cahiers Archéologiques* II (1947).
Les icônes 1982 = Weitzmann K. - Alibegasvili G. - Volskaya A. - Babić G. - Chatzidakis M. - Alpatov M. - Voinescu T., *Les icônes*, Paris 1982.
Marcucci 1958 = Marcucci L., *Gallerie Nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIII. Scuole bizantine e russe dal secolo XII al secolo XVIII*, Roma 1958.
Mouriki 1986 = Mouriki D., Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus, *The Griffon*, N. S., 1-2 (1986).

— 1987 = Mouriki D., A Thirteenth-Century Icon of the Hodegetria in the Byzantine Museum of Athens, *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987).

Radojčić 1956 = Radojčić S., Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft* 5 (1956).

Splendori di Bisanzio 1990 = *Splendori di Bisanzio*. Κατάλογος εκθέσεως, Milano 1990.

Subotić 1993 = Subotić G., L' icône de la vasilissa Hélène et les fondateurs du monastère de Poganovo, *Saopstenja* 25 (1993).

Velmans 1979 = Velmans T., Rayonnement de l' icône au XIIe et au début du XIIIe siècle, *Actes du Xve Congrès International d' Études byzantines*, I, Athènes 1979.

Volbach 1941 = Volbach W. F., *Il tesoro della cappella Sancta Sanctorum*, Vaticano 1941.

Weitzmann 1960 = Weitzmann K., The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos, *Cahiers Archéologiques* XI (1960) (= *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago/London 1971).

— 1965 = Weitzmann K., Eine spätkomnenische Verkündingungsikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts, *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, Berlin 1965.

— 1971 = Weitzmann K., *Byzantine Miniature and Icon Painting Illumination. Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago/London 1971.

— 1975 = Weitzmann K., Byzantium and the West Around the Year 1200. *The Year 1200. A Symposium*, New York 1975.

— 1976 = Weitzmann K., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. I. From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976.

— 1978 = Weitzmann K., *The Icon*, London 1978.

— 1983 = Weitzmann K., *The Saint Peter Icon of Dumbarton Oaks*, Washington, DC 1983.

— 1984 = Weitzmann K., Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai, *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* ΙΒ΄ (1984).

Weyl-Carr 1993-94 = Weyl-Carr A., The Presentation of an Icon at Mount Sinai, *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* ΙΖ΄ (1993-94).

Wulff - Alpatoff 1925 = Wulff O. - Alpatoff M., *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Hellerau b. Dresden 1925.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

Άγγελος, ζωγράφος 206, 224
Αθανάσιος, άγιος, κτίτωρ Μονής Μεταμορφώσεως Μετεώρων 13, 219
Αλέξιος, μέγας στρατοπεδάρχης 214
Ανδρέας, δωρητής 224
Ανδρόνικος Β´ Παλαιολόγος, αυτοκράτωρ 208
Αστραπάς Μιχαήλ, ζωγράφος 209
Αύγαρος, βασιλεύς Συρίας 193
Αγευδής Θεόδωρος, ζωγράφος 200, 201

Βαθάς Θωμάς, ζωγράφος 227
Βασίλειος ο Μέγας, άγιος 13
Βησσαρίων, καρδινάλιος 212, 222
Βίκτωρ, ζωγράφος 228, 229
Βούλγαρης Σπυρίδων, αφιερωτής 229

Γαλακτίων, ηγούμενος Μονής Ψυχοσώστριας 208
Γεράσιμος, ιερομόναχος, αφιερωτής 201
Γρηγόριος, επίσκοπος Αχρίδος 208
Γρηγόριος Μελισσηνός, λόγιος 14
Γρηγόριος ο Θεολόγος, άγιος 13
Γριτιώτης Ιωάννης, ζωγράφος 21

Δαμασκηνός Μιχαήλ, ζωγράφος 26, 227, 229
Διονύσιος ο εκ Φουρνά, ζωγράφος 16, 22
Δοξαράς Παναγιώτης, ζωγράφος 27

Ειρήνη η Αθηναία, αυτοκράτειρα 14
Ελένη, σύζυγος Ιωάννου Ούγγλεση 219
Επιφάνιος Σαλαμίνος, ιεράρχης 13
Ευσέβιος Καισαρείας, ιεράρχης 13
Ευτύχιος, ζωγράφος 209

Θαδδαίος, άγιος 193
Θεοδώρα, αυτοκράτειρα, μητέρα Μιχαήλ Γ´ 14
Θεοφάνης ο Έλλην, ζωγράφος 22, 26, 27, 223
Θεόφιλος, αυτοκράτωρ 14
Θωμάς Πρεάλιμπος, δεσπότης Ιωαννίνων 20, 219

Ιάκωβος, άγιος, επίσκοπος Ιεροσολύμων 207
Ιουστινιανός Β´, αυτοκράτωρ 191
Ίσις, θεά 13
Ιωάννης, διάκονος και ρεφερενδάριος 205
Ιωάννης, ζωγράφος 205
Ιωάννης, μέγας πριμικύριος 214
Ιωάννης ΣΤ´ Καντακουζηνός, αυτοκράτωρ 211
Ιωάννης ο Δαμασκηνός, άγιος 13
Ιωάννης Ούγγλεσης, δεσπότης Σερρών 219
Ιωάννης Ούρεσης Παλαιολόγος, καίσαρ 23, 219
Ιωάσαφ Ούρεσης Παλαιολόγος, βλ. Ιωάννης Ούρεσης Παλαιολόγος

Κλόντζας Γεώργιος, ζωγράφος 21, 26, 227
Κονταρίνης Κωνσταντίνος, ζωγράφος 24, 229
Κωνσταντίνος Ζ´ Πορφυρογέννητος, αυτοκράτωρ 193

Λέων Γ´ Ίσαυρος, αυτοκράτωρ 13
Λέων Ε´ Αρμένιος, αυτοκράτωρ 14
Λέων ο Μουγγός, αρχιεπίσκοπος Αχρίδος 202
Λουκάς, ευαγγελιστής 15

Μανουήλ, αφιερωτής 204
Μαρία η Νέα, οσία 22
Μαρία Παλαιολογίνα, σύζυγος Θωμά Πρεάλιμπου 20, 23, 219
Μάρκος Ευγενικός, λόγιος 226
Μιλούτιν, κράλης Σερβίας 214
Μιχαήλ Άγγελος, ζωγράφος 227
Μιχαήλ Η´ Παλαιολόγος, αυτοκράτωρ 15
Μιχαήλ Ψελλός, λόγιος 15

Παβίας Ανδρέας, ζωγράφος 225, 226
Παλλαδάς Ιερεμίας, ζωγράφος 228
Πανσέληνος Μανουήλ, ζωγράφος 209
Παντολέων, ζωγράφος 22
Πρόγονος Σγουρός, μέγας εταιρειάρχης 209

Ρίτζος Ανδρέας, ζωγράφος 223, 225

Σάββας, άγιος, αρχιεπίσκοπος Σερβίας 27
Σκούφος Φιλόθεος, ζωγράφος 228
Στέφανος, ζωγράφος 203, 204
Στέφανος ο Νέος, άγιος 16
Συμεών Νεμάνια, κράλης Σερβίας 23
Συμεών ο Μεταφραστής, άγιος 17
Συμεών Ούρεσης Παλαιολόγος, ηγεμών Θεσσαλίας 219

Τζάνες Μπουνιαλής Εμμανουήλ, ζωγράφος και λόγιος 22, 228, 229

Φιλανθρωπηνός Νικόλαος, ζωγράφος και ψηφωτής 22
Φιλόστρατος, αρχαίος συγγραφεύς 15

Dürer Albrecht, ζωγράφος 227
Mantegna Andrea, ζωγράφος 227
Nicoletta Grioni, χήρα αυλικού του Ιωάννου ΣΤ´ Καντακουζηνού 211
Nicolò Perotto, ανθρωπιστής 212
Pisanello, ζωγράφος 224
Raimondello del Balzo, ευγενής 211
Veronese Paolo, ζωγράφος 227
Zoan Andrea, χαράκτης 226

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

Οι πλάγιοι αριθμοί παραπέμπουν στις εικόνες με τα αντίστοιχα εικονογραφικά θέματα.

Άγιοι Σαράντα 211, *88*
Άγιο Μανδήλιο 192-193, *7*
Αικατερίνη(α), αγία 198, *29*
και σκηνές βίου 204, *61*
Ακάθιστος Ύμνος 25
Αλληγορία της Άνω Ιερουσαλήμ 226, *160*
Ανάληψη 192, 194, 220, *6, 11, 107, 113*
(στο πλαίσιο), *133, 137*
Αναστήλωση εικόνων 221, *141*
Ανδρέας, απόστολος 202, 224, *150*
Άννα, αγία 196, 202, *22* (στο κέντρο κάτω)
Αντώνιος, άγιος 193, 226, *7, 157*
«Άνωθεν οἱ προφῆται» 25, 197, *22*
Αποκαθήλωση 210, 215, *101, 105*
Αποτομή Προδρόμου 227-228, *163*
Ασπασμός Ιωακείμ και Άννας 221, *142*
(στο πλαίσιο επάνω)
Αύγαρος, βασιλεύς Συρίας 192, *7*

Βαϊοφόρος 224, *107, 110, 113*
(στο πλαίσιο), *152*
Βάπτιση 194, 217, *11, 33, 42, 106, 113* (στο πλαίσιο)
Βασίλειος ο Μέγας, άγιος 193, 220, 223, 7, 129
Βλάσιος, άγιος 202
Βρεφοκτονία 195, 19

Γαβριήλ, αρχάγγελος 204, 60
Γενέσιον Θεοτόκου 195, 221, 16 (στην πρώτη σειρά επάνω), 142 (στο πλαίσιο επάνω)
Γέννηση Χριστού 194, 195, 217, 220, 224, 11, 19, 105, 109, 113 (στο πλαίσιο), 138, 151
Γεράσιμος ο Ιορδανίτης, άγιος 215, 102
Γεώργιος, άγιος 19, 191, 194, 201, 205, 207, 216, 217, 222, 223, 224, 14 (σε μετάλλιο), 46 (στο πλαίσιο), 63, 72, 108, 115, 145
με σκηνές βίου 205, 64

Γρηγόριος ο Θαυματουργός, άγιος 197, 24
Γρηγόριος ο Θεολόγος, άγιος 201, 220, 46 (στο πλαίσιο), 129

Δαβίδ, προφήτης 223, 149 (στην επίστεψη), 150
Δαμιανός, άγιος 194, 14 (σε μετάλλιο)
Δέηση ή Τρίμορφο 17, 18, 19, 20, 195, 199, 200, 202, 204, 220, 15, 131
Μεγάλη Δέηση 18, 24, 194, 195, 204, 210, 213, 218, 223, *18*
Δευτέρα Παρουσία 17, 24, 196, *227, 20, 161*
Δημήτριος, άγιος 194, 212, 216, 223, *13, 14* (σε μετάλλιο), *91, 108*
Δομήνικος, άγιος 225, *155*
Δωδεκάορτο 17, 18, 194, 195, 196, 199, 200, 209, 210, 211, 215-216, 222, *16* (σε μετάλλια), *18, 33, 41-42, 86*

Έγερση Λαζάρου 198, 199, 220, *30, 33, 41, 107, 113* (στο πλαίσιο)
Εις Άδου Κάθοδος 199, 209, 216-217, 217, *35, 81, 106, 112, 113* (στο πλαίσιο)
Εισόδια 221, 142 (στο πλαίσιο επάνω)
Ελισάβετ, αγία 212, *90* (σε μετάλλιο)
Ελκόμενος Χριστός 203, 210, 213, 215, *52, 94, 108*
Εμφάνιση Χριστού στους μαθητές 220, *132*
Επιτάφιος Θρήνος 215, *105*
Ετοιμασία Θρόνου 195, 202, 205, 206, 212, 221, *15, 90*
Ευαγγελισμός 19, 25, 201, 202, 208, 211, 217, 220, 223, 223-224, 225, *41, 44, 47-48, 49-50, 76, 87, 105, 113* (στο πλαίσιο), *116, 134, 149, 150, 154*
Ευλόγησις ιερέων 221, *142* (στο πλαίσιο επάνω)
Ευρέσεις κεφαλής Προδρόμου 202, 214, *51* (προτελευταία σειρά), *97-98*
Εφραίμ ο Σύρος, άγιος 193, 217, *7, 115*

Ζαχαρίας, άγιος 212, *90* (σε μετάλλιο)
Ζωσιμάς, άγιος 193, *8*

Ηλίας, προφήτης 203, *56*
Ησαΐας, προφήτης 223, *150*

Θαδδαίος, άγιος 192, *7*
Θαύμα αγίου Λουκιανού 229, *168-169*
Θαύματα αγίου Ευστρατίου 200, *38-40*
Θεοδοσία, αγία *141* (στην κάτω ζώνη αριστερά) 221
Θεοδώρα, αυτοκράτειρα, μητέρα Μηχαήλ Γ´ 221, *141* (στην πάνω ζώνη δεξιά)
Θεόδωρος, στρατιωτικός άγιος 191, 192, 194, 201, 217, *13, 14* (σε μετάλλιο), *46* (στο πλαίσιο), *115*
Θεόδωρος ο Στουδίτης, άγιος 221, *141* (στην κάτω ζώνη στο μέσο)
Θεοτόκος 18, 191, 212, 218, 223, *4* (σε μετάλλιο), *123, 147*
«Ἀθανασιώτισσα» 215
«Ἀρακιότισσα» 201, *45*
αριστεροκρατούσα 206-207, 207, *69, 71*
Βρεφοκρατούσα 19, 20, 25, 207, 214, 215, 219, 220, *74, 100, 103*· ένθρονη με αγγέλους 205, *65*· με αγίους 219, *127*· με αγίους και αγγέλους 191, *3*
Γλυκοφιλούσα 195, *16* (σε μετάλλιο)
δεξιοκρατούσα «Μυρελαιώτισσα» 215
Ελεούσα 200, 208, 214, *43, 99*
Καταφυγή 15, 210, 219, *126*
Κυκκώτισσα 196-197, 206, *22-23*
Οδηγήτρια 15, 21, 25, 201, 203, 206, 209, 217, 221, 226, *45, 53, 67, 113, 141*
του Βλαδιμήρ 17, 27, 197, 199, *25*
του Πάθους 26, 201
Ψυχοσώστρια 208, *75*
Θεοφάνης ο Ομολογητής, άγιος 221, *141* (στην κάτω ζώνη στο μέσο)
Θεοφάνης, υμνωδός 221, *142* (σε προτομή κάτω)
Θωμάς Πρεάλιμπος, δεσπότης Ιωαννίνων 20, 219, *128* (στον αριστερό όμιλο)

Ιάκωβος, απόστολος, βλ. Ιάκωβος ο Αδελφόθεος

Ιάκωβος ο Αδελφόθεος, άγιος 25, 207, *73*
Ιγνάτιος, πατριάρχης 214, *98* (στην κάτω ζώνη δεξιά)
Ιωακείμ, άγιος 196, 202, *22* (στο κέντρο κάτω)
Ιωάννης, απόστολος, βλ. Ιωάννης ο Θεολόγος
Ιωάννης ο Ανάργυρος, άγιος 212, *90* (σε μετάλλιο)
Ιωάννης ο Δαμασκηνός, άγιος 19, 212, 217, 221, 228, *90* (σε μετάλλιο), *115, 142* (στο πλαίσιο αριστερά)
Ιωάννης ο Ελεήμων, άγιος 195, 212, *15, 90*
Ιωάννης ο Ερημίτης, άγιος 228, *164*
Ιωάννης ο Θεολόγος, άγιος 18, 26, 191, 192, 212, 218, 219, 223, *4, 90, 117, 120, 126, 149*
Ιωάννης ο Καλυβίτης, άγιος 212, *90* (σε μετάλλιο)
Ιωάννης της Κλίμακος, άγιος 195, 212, *15, 90*
Κλίμαξ 198, *28*
Ιωάννης ο Νηστευτής, άγιος 212, *90* (σε μετάλλιο)
Ιωάννης ο Πρόδρομος, άγιος 18, 26, 198, 212, 218, *118*
με σκηνές βίου 205-206, *66*
Ιωάννης ο Χρυσόστομος, άγιος 194, 201, 212, 220, 223, *12, 46* (στο πλαίσιο), *90* (σε μετάλλιο), *129*
Ιωσήφ, άγιος 196, *22* (στο κέντρο κάτω)
Ιωσήφ, υμνωδός 221, *142* (σε προτομή επάνω)

Κοίμηση Εφραίμ Σύρου 226, *158, 159*
Κοίμηση Θεοτόκου 200, 216, 217, 220, 221-222, 222, 225, *37, 42, 108, 111, 113* (στο πλαίσιο), *136, 144, 156*
με σκηνές βίου και μελωδούς *142*
με αγίους Δομήνικο και Φραγκίσκο *225, 155*
Κοινωνία αποστόλων, βλ. Μετάληψη και Μετάδοση αποστόλων
Κοσμάς, άγιος 194, *14*
Κοσμάς ο Μαϊουμά, υμνωδός 221, *142* (στο πλαίσιο δεξιά)
Κύριλλος Αλεξανδρείας, άγιος 19, 228, *165*

Λίθος 216, *112*

Μαρία η Αιγυπτία, αγία 193
Μαρία Παλαιολογίνα, σύζυγος Θωμά Πρεάλιμπου 20, 23, 219, *127, 128* (στον αριστερό όμιλο)
Μάρκος, άγιος 210, 218, *85, 121*
Μαρτύριο αγίων Δέκα 228-229, *167*
Μαρτύριο αγίων Primus και Felicianus 227
Μαστίγωση 213, *94*
Ματθαίος, άγιος, βλ. Ματθαίος, ευαγγελιστής
Ματθαίος, ευαγγελιστής 25, 209, 210, 218, *78, 84, 119*
Μεθόδιος, πατριάρχης 221, *141* (στην κάτω ζώνη δεξιά)
Μετάληψη και Μετάδοση αποστόλων 228, *166*
Μεταμόρφωση 198, 199, 217, *31, 33, 41, 106, 113* (στο πλαίσιο)
«Μή μοῦ ἅπτου» 26
Μηνολόγιο 195, 202, *16-17, 51*
Μιχαήλ, αρχάγγελος 204, 213, *59, 95*
Μιχαήλ Γ΄, αυτοκράτωρ 214, 221, *98* (στην κάτω ζώνη δεξιά), *141* (στην πάνω ζώνη δεξιά)
Μυροφόρες στον τάφο 194, 216, *11, 112*
Μυστικός Δείπνος 210, 213, *94*
Μωυσής και Φλεγομένη Βάτος 203, 204, *55*
Φλεγομένη Βάτος 192
Μωυσής παραλαμβάνει τον Δεκάλογο 204, *57-58*

Νικόλαος, άγιος 193, 194, 206, 224, *8, 14, 150*
και σκηνές βίου 204-205, *62* · ο Στρειδάς 20, 212, *92*
Νιπτήρ 193-194, 213, *10, 94*

Ονούφριος, άγιος 217, *115*
Όραμα ευαγγελιστού Ιωάννου 227, *162*
Όραμα Ιεζεκιήλ-Αββακούμ 218-219, *125*

Παναγία, βλ. Θεοτόκος
Παντελεήμων, άγιος 194, 199, *14* (σε μετάλλιο), *32*
Παρνασσός 227
Παύλος, απόστολος, βλ. Παύλος, άγιος
Παύλος, άγιος 19, 194, 198, 217, 218, 223, *14, 114, 122*
Παύλος Θηβαίος, άγιος 193, *7*
Πεντηκοστή 200, *36, 42, 107, 113* (στο πλαίσιο)
Πέτρος, άγιος 19, 191, 194, 198, 208, 213, 217, 223, *4, 14, 77, 93, 114, 149*
Πέτρος, απόστολος, βλ. Πέτρος, άγιος
Προδοσία 213, *94*
Προκόπιος, άγιος 194, *14* (σε μετάλλιο)
Προσευχή στην Γεθσημανή 213, *94*

Ραθυμία 213, *94*

Σάββας, άγιος 217, *115*
Σκηνή Μαρτυρίου 216
Σταύρωση 20, 192, 194, 198, 199, 201, 206, 209-210, 210, 215, 217, 218, 220, 221, 222, *5, 11, 29, 34, 68, 82, 83, 104, 108, 113* (στο πλαίσιο), *130, 139-140, 143*
Στέφανος ο Νέος, άγιος 16

«Τί σοί προσενέγκωμεν, Χριστέ...» 25
Το εν Χώναις θαύμα 196, *21*
Τρεις Ιεράρχες, βλ. Βασίλειος ο Μέγας, Γρηγόριος ο Θεολόγος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, άγιοι
Τρίμορφο, βλ. Δέηση

Υπαπαντή 202, 217, 220, *51* (στην επάνω σειρά), *106, 113* (στο πλαίσιο), *135*
Ύψωσις Τιμίου Σταυρού 195, *16* (στην πρώτη σειρά επάνω)

Φανούριος, άγιος 224, *153*
Φίλιππος, άγιος 193, 194, *9, 13*
Φραγκίσκος, άγιος 225, *155*
Φυγή στην Αίγυπτο 196, *19*

Χριστός 191, 193, 226
Άκρα Ταπείνωση 25, 203, 211, 218, *54, 89, 124*
«ἐν δόξῃ» 196, *22* (σε διάχωρο)
Εσταυρωμένος 18
«Ἴδε ὁ Ἄνθρωπος» 19
Μέγας Αρχιερεύς 18, 19
Παντοκράτωρ 18, 20, 23, 26, 191, 194, 195, 197, 201, 206, 207, 209, 214, 218, 219, 223, *1-2, 14, 16* (σε μετάλλιο), *27, 46, 70, 79, 96, 148* · «Ἐλεήμων» 197, *26* · «Ἡ σοφία τοῦ Θεοῦ» 222-223, *146* · «Φιλάνθρωπος» 200
Χαλκίτης 191
Ψυχοσώστης 208

Ψηλάφηση Θωμά 23, 209, 219, *80, 128*

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΔΙΑΦΑΝΕΙΩΝ

Η Εκδοτική Αθηνών εκφράζει τις ευχαριστίες της στις μονές, τους ναούς, τις βιβλιοθήκες, τα μουσεία, τις πινακοθήκες, τα πνευματικά ιδρύματα, τους εκδοτικούς οίκους, τους φωτογράφους, τα φωτογραφικά πρακτορεία και όσους ακόμη συνεργάστηκαν, παραχωρώντας ευγενικά διαφάνειες για την εικονογράφηση αυτού του τόμου. Οι αριθμοί αναφέρονται στις εικόνες.

ΑΘΗΝΑ. Βυζαντινό Μουσείο: 30
84-85 (Ιδιωτική Συλλογή)
ΒΑΛΤΙΜΟΡΗ, Walters Art Gallery: 112
ΒΑΤΙΚΑΝΟ, Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana: 11-12
ΒΕΡΟΛΙΝΟ, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz - Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst. © bpk 1994. Foto: J. Liepe: 26
ΒΙΤΣΕΝΤΣΑ. Musei Civici - Pinacoteca: 154
ΛΕΥΚΩΣΙΑ. Βυζαντινό Μουσείο Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ': 45-46, 101, 103-104
ΛΟΝΔΙΝΟ. British Museum: 141
— Victoria and Albert Museum: 87
ΟΥΑΣΙΓΚΤΟΝ. Dumbarton Oaks Collection, Trustees of Harvard University. © 1993: 88, 93

INTERAMERICAN (Αθήνα)
Μετέωρα. Μονή Μεταμορφώσεως: 123-124, 127-128

Οι εικόνες αυτές, όπως και οι τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής στον αντίστοιχο τόμο της σειράς «Ελληνική Τέχνη», δημοσιεύθηκαν κατόπιν αδείας της για εκχώρηση διαφανειών από τον τόμο των Μ. Χατζηδάκη και Δ. Σοφιανού «Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και Τέχνη». Αθήνα 1990, που εξεδόθη για την εξακοσιετηρίδα της.

AURORA ART PUBLISHERS (Αγία Πετρούπολη) Μουσείο του Ερμιτάζ: 13, 24, 31, 96

Ν. και Κ. ΚΟΝΤΟΣ (Αθήνα)
Άγιον Όρος, Μονή Χελανδαρίου: 99, 118, 120-122
— Πρωτάτο: 77
Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης: 1-10, 14-23, 28-29, 33-42, 49-51, 55-62, 65-66, 74, 83, 105-110, 114-115
Δ. ΜΠΕΝΕΤΟΣ (Αθήνα)
Άγιον Όρος, Μονή Μεγίστης Λαύρας: 32, 72, 97-98, 116
Μυτιλήνη, Εκκλησιαστικό και Βυζαντινό Μουσείο Ιεράς Μητροπόλεως Μυτιλήνης: 117
Σ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ (Λευκωσία)
Ιεροσόλυμα, Άγιος Κωνσταντίνος: 102, 139-140, 159
Κύπρος, Καλοπαναγιώτης, Άγιος Ιωάννης Λαμπαδιστής: 131-133
— Μουτουλλάς, Αγία Παρασκευή: 69-70
— Πάνω Λεύκαρα, Ναός Τιμίου Σταυρού: 44
— Πάφος, Μονή Αγίου Νεοφύτου: 43
— Πελέντρι, Ναός Τιμίου Σταυρού: 52
Ρ. ΠΑΡΙΣΗΣ (Αθήνα)
Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο: 64, 82, 95
— Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου: 142
— Συλλογή Παύλου Κανελλοπούλου: 152
Α. ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗΣ (Αθήνα)
Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο: 71, 113, 129-130, 150, 158
Μ. ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗΣ (Αθήνα)
Άγιον Όρος, Μονή Μεγίστης Λαύρας: 90
— Μονή Σταυρονικήτα: 92
— Μονή Χελανδαρίου: 79, 119
Καστοριά, Αρχαιολογικό Μουσείο: 53-54
Πάτμος, Μονή Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου: 73, 143-144, 162
STUDIO IKONA (Θεσσαλονίκη)
Θεσσαλονίκη, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού: 100, 146

Β. ΤΣΩΝΗΣ (Αθήνα)
Αίγιο, Παναγία Τρυπητή: 145
Αργοστόλι, Κοργιαλένειος Βιβλιοθήκη: 157
Κέρκυρα, Δημοτική Πινακοθήκη: 163
— Μητροπολιτικός ναός (Υπεραγία Θεοτόκος Σπηλαιώτισσα): 167-169
— Μονή Πλατυτέρας: 160-161
— Μονή Υπεραγίας Θεοτόκου Κασσωπίτρας: 166
— Μουσείο Αντιβουνιώτισσας: 164-165
Πάτμος, Χώρα, Άγιος Γεώργιος Απορθειανών: 149
— Μεγάλη Παναγία: 153
Σ. ΧΑΪΔΕΜΕΝΟΣ (Θεσσαλονίκη)
Βέροια, Αρχαιολογικό Μουσείο: 134-138
Θεσσαλονίκη, Μονή Βλαττάδων: 94

ARTEPHOT (Παρίσι)
Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος. Photo A. Held (Λωζάννη): 81
Ιταλία, Sassoferrato, Museo Civico. Photo A. Held (Λωζάννη): 91
Μόσχα, Πινακοθήκη Τρετιακώφ. Photo Cercle d' Art: 25
INDEX (Φλωρεντία)
Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών. Foto Toso: 151
L. PEDICINI (Νεάπολη)
Ρώμη, Santa Croce in Gerusalemme: 89
Τουρίνο, Galleria Sabauda: 156
Φλωρεντία, Galleria dell' Accademia: 111
SCALA (Φλωρεντία)
Αχρίδα, Παναγία Περίβλεπτος: 47-48, 67-68, 75-76, 78, 80
Στρούγα (περιοχή Αχρίδος), Άγιος Γεώργιος: 63
Φλωρεντία, Museo del Bargello: 27
— Museo dell' Opera del Duomo: 86
V. SOLOMATINE (Μόσχα)
Μόσχα, Καθεδρικός ναός Ευαγγελισμού: 147-148
— Μουσείο Πούσκιν: 155
V. VITANOV (Σόφια)
Σόφια, Αρχαιολογικό Μουσείο: 125-126

ΠΑΡΟΡΑΜΑΤΑ

Σελ. 16, 1η στήλη, στίχος 16: Μετά την λέξη ελαιογραφία να μπει άνω τελεία.
Σελ. 20, 1η στήλη, στίχος 38 και 2η στήλη, στίχος 2: Αντί Αγία Πετρούπολη διάβαζε Πετρούπολη. Το ίδιο στην σελ. 23, 2η στήλη, στίχο 25· σελ. 28, 2η στήλη, στίχο 6· σελ. 39, 50, 56, 117· σελ. 194, 2η στήλη, στίχο 10· σελ. 197, 1η στήλη, στίχο 20· σελ. 198, 2η στήλη, στίχο 37· σελ. 199, 1η στήλη, στίχο 2· σελ. 214, 1η στήλη, στίχο 2.
Σελ. 22, 1η στήλη, στίχος 1: Μετά «των εικόνων» να μπεί άνω τελεία.
Σελ. 147: Αντί Αρχαιολογικό Μουσείο διάβαζε Εθνική Πινακοθήκη, Παράρτημα Αρχαίας Βουλγαρικής Τέχνης. Το ίδιο στην σελ. 218, 2η στήλη, στίχο 32.
Σελ. 163: Αντί Μονή Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου διάβαζε Κάθισμα Ευαγγελισμού. Το ίδιο στην σελ. 222, 1η στήλη, στίχο 7.
Σελ. 194, 2η στήλη, στίχος 11: Αντί J 186 διάβαζε I 186. Αντιστοίχως στις σελ. 197, 1η στήλη, στίχο 20· σελ. 199, 1η στήλη, στίχο 3· σελ. 214, 1η στήλη, στίχο 3: Αντί για J 4, J 7, J 515 διάβαζε I 4, I 7, I 515.
Σελ. 197, 2η στήλη, στίχος 22: Αντί Museum fór Spδtantike, διάβαζε Museum für Spätantike.
Σελ. 205, 1η στήλη, στίχος 26: Αντί ictnes διάβαζε icônes.
Σελ. 223, 1η στήλη, λήμμα 147-148, βιβλιογραφία: Αντί 1977 διάβαζε 1977, 3.
Σελ. 231, 1η στήλη, στίχος 35: Αντί από τα ιδεολογικά ρεύματα διάβαζε από τη ζωγραφική και τα ιδεολογικά ρεύματα.
Σελ. 231, 2η στήλη, στίχος 30: Αντί Antonova I, διάβαζε Antonova V.I.
Σελ. 232, 1η στήλη, στίχος 43: Αντί byzantinische διάβαζε byzantinischen.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Η ΑΥΓΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΑΚΕΛΛΑΡΑΚΗΣ, επίκ. Καθηγητής Πανεπιστημίου Αθηνών
ΧΡΙΣΤΟΣ ΝΤΟΥΜΑΣ, Καθηγητής Πανεπιστημίου Αθηνών
ΕΦΗ ΣΑΠΟΥΝΑ ΣΑΚΕΛΛΑΡΑΚΗ, Έφορος Αρχαιοτήτων
ΣΠΥΡΟΣ ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ, Ακαδημαϊκός - ομότιμος Καθηγητής Πανεπιστημίου Πενσυλβάνιας

ΑΡΧΑΙΑ ΑΓΓΕΙΑ
ΜΙΧΑΛΗΣ ΤΙΒΕΡΙΟΣ, Καθηγητής Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

ΑΡΧΑΙΑ ΓΛΥΠΤΑ
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΓΙΑΛΟΥΡΗΣ, πρώην Γενικός Επιθεωρητής Αρχαιοτήτων

ΑΡΓΥΡΑ ΚΑΙ ΧΑΛΚΙΝΑ ΕΡΓΑ ΤΕΧΝΗΣ
ΙΟΥΛΙΑ ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΥ, Έφορος Αρχαιοτήτων - Διευθύντρια Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης

ΑΡΧΑΙΑ ΝΟΜΙΣΜΑΤΑ
ΜΑΝΤΩ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ-ΚΑΡΑΜΕΣΙΝΗ, επίτ. Διευθύντρια Νομισματικού Μουσείου Αθηνών

ΧΡΥΣΑ ΚΟΣΜΗΜΑΤΑ
ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΔΕΣΠΟΙΝΗ, πρώην Έφορος Αρχαιοτήτων

ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΨΗΦΙΔΩΤΑ
ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΜΥΡΤΑΛΗ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Έφορος Αρχαιοτήτων - Διευθύντρια Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών

ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Καθηγητής Πανεπιστημίου Αθηνών

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, Καθηγητής Πανεπιστημίου McGill Καναδά

ΛΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ
ΠΟΠΗ ΖΩΡΑ, επίτ. Διευθύντρια Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ
ΗΛΙΑΣ ΜΥΚΟΝΙΑΤΗΣ, αναπληρωτής Καθηγητής Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗ
ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ ΧΡΗΣΤΟΥ, Ακαδημαϊκός - ομότιμος Καθηγητής Πανεπιστημίου Αθηνών

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ 19ου ΑΙΩΝΑ
ΑΝΤΩΝΗΣ ΚΩΤΙΔΗΣ, επίκουρος Καθηγητής Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ 20ού ΑΙΩΝΑ
ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ ΧΡΗΣΤΟΥ, Ακαδημαϊκός - ομότιμος Καθηγητής Πανεπιστημίου Αθηνών

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ



Η ελληνική τέχνη, κορυφαία πραγμάτωση του ελληνικού πνεύματος, αποτελεί το θέμα της νέας μνημειώδους σειράς της Εκδοτικής Αθηνών. Σε δεκαπέντε πολυτελείς τόμους παρουσιάζεται με πληρότητα, σε αρμονικό συνδυασμό γλαφυρού κειμένου και άρτιας εικονογράφησης, η εικαστική δημιουργία του Ελληνισμού, από την πρωταυγή του έως σήμερα. Κάθε τόμος, μονογραφία μιας συγκεκριμένης έκφρασης της τέχνης των Ελλήνων, παρακολουθεί την εξελικτική διαδρομή της μέσα από έργα αντιπροσωπευτικά των φάσεων και τάσεών της, στα οποία έχει καταγραφεί το καλλιτεχνικό αλλά και κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι της εποχής τους. Ιδιαίτερη έμφαση έχει δοθεί στην τεχνοτροπική διαπραγμάτευση και αισθητική αποτίμηση των επιλεγέντων έργων που επαγωγικά διαπλέκουν και προσδιορίζουν την απαράμιλλη φυσιογνωμία της ελληνικής τέχνης.

ISBN 960-213-298-1